

PAUL GILSON

QUINTES, OCTAVES SECONDES ET POLYTONIE



ETUDE DOCUMENTAIRE SUR L'ART MUSICAL

1922

SCHOTT FRÈRES, EDITEURS, BRUXELLES

S. F. 5717

PAUL GILSON.

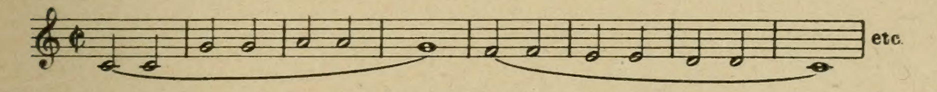
QUINTES, OCTAVES,

SECONDES et Polytonie.

Introduction.

Théorie (définition) des Quintes et Octaves.

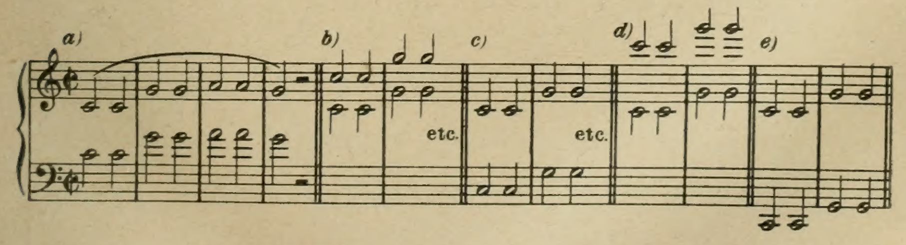
Lorsqu'une voix seule entonne une mélodie, celle-ci est composée de sons successifs, formant la *ligne mélodique:*



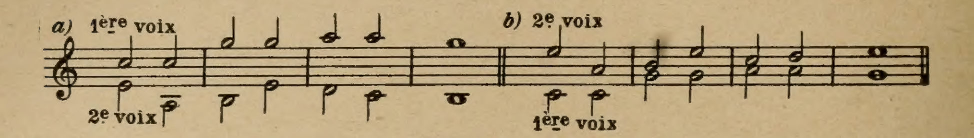
(Le nom technique du chant seul, est «monodie».)

L'adjonction d'une deuxième voix peut se faire de trois façons:

I. La 2^{e} voix se borne à chanter textuellement la ligne mélodique de la 1ère voix; c'est ce qu'on appelle un *redoublement.* Le redoublement s'effectue à l'unisson (ci-après 2^{a}), à l'octave supérieure (2^{b}), à l'octave inférieure (2^{c}), plus rarement à des distances plus grandes (3^{d,e}).



II. La deuxième voix chante (au-dessus ou au-dessous de la 1ère voix,) une ligne mélodique différant de l'initiale par les sons, le rythme (les valeurs de nôtes), restant identique.



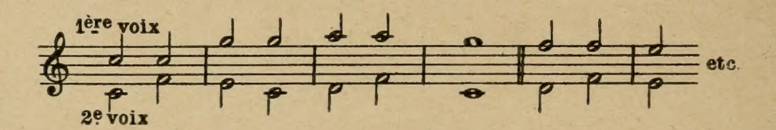
La superposition des deux voix suscite les intervalles suivants:

3a: sixte, dixième, treizième, dixième, douzième, treizième, comme dans la mensuration des intervalles harmoniques l'octave n'est pas dépassée[1] les grands intervalles se réduisent ainsi: la 9me à une seconde: la 10me à une tierce; la 11e à une quarte; la 12e à une quinte et ainsi de suite. Le relevé des intervalles ci-dessus s'indiquera donc plutôt:

3a) 6, 3, 6, 3, 5, 6, 6.

3b) 3, 6, 3, 6, 3, 4, 6.

Aucune de ces deux superpositions ne donne des répétitions d'un même intervalle, à l'encontre des juxtapositions suivantes:



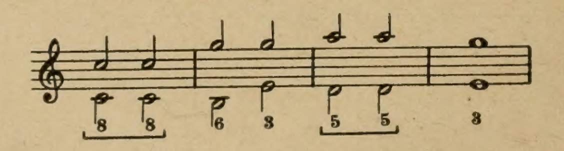
Constituées de

8, 5, 3, 5, 5, 3, 5; 3, 8, 8.

série d'intervalles, où nous relevons deux quintes et deux octaves successives, de la 4e note à la 5e et de la 8 note à la 9me.

De telles successions, — quintes et octaves successives, — sont rejetées de l'harmonie classique.

Mais il importe de ne pas confondre les *répétitions* avec les *successions*.

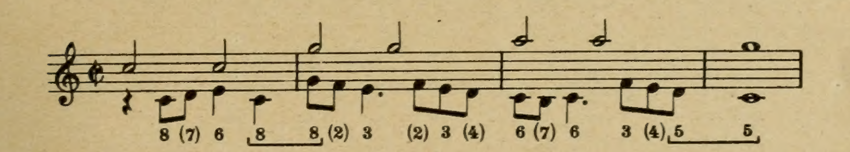


Les deux octaves et les deux quintes sont ici des répétitions d'un même son, partant non défectueuses.

---

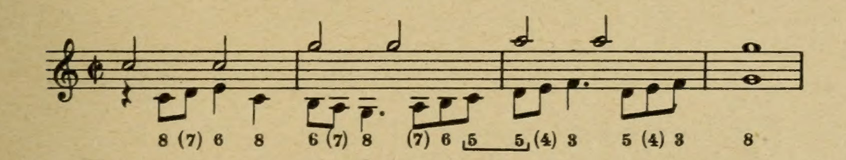
[1] Sauf pour l'accord de 9me et le retard d'octave, qui ne sont pas pratiqués à deux parties.

III. La juxtaposition de deux parties mélodiques composées de valeurs rythmiques différentes n'infirme nullement la prohibition des 5tes et 8^{ves} successives.

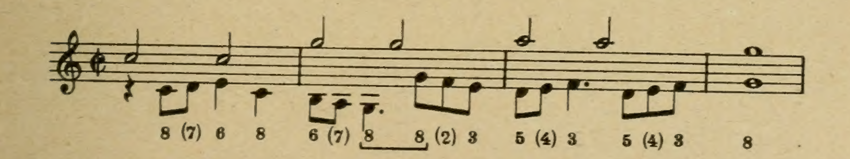


(Les dissonances de 7e, de 2de ainsi que les 4tes, placées entre parenthèses, ne comptent pas, harmoniquement. Ce sont des notes passagères reliant deux consonances ou des broderies.)

On remarque deux 8^{ves} consécutives, de la 1ère mesure à la 2e, et deux 5tes, de la 3e mesure à la 4e; — elles sont défectueuses. Remplaçons ces intervalles.



Il y a maintenant deux 5tes de la 2e mesure à la 3e. Corrigeons encore:



Les deux 8^{ves} de la 2e mesure étant des répétitions, non des successions, sont nulles. L'assemblage des deux mélodies — le duo si l'on veut — est à présent correct.

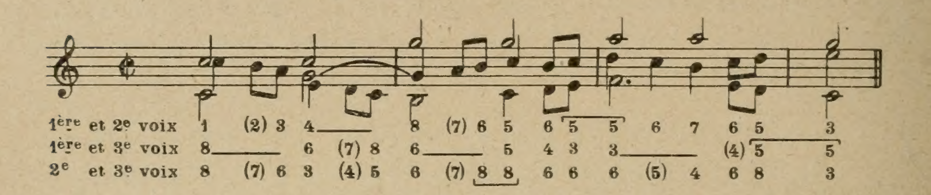
IV. Un chant donné est le plus souvent accompagné de 2 ou 3 autres voix formant harmonie soit en valeurs égales (ce qui s'appelle harmonie plaquée) soit en rythmes divers de façon à ce que chaque partie ait une allure mélodique indépendante: c'est la polyphonie.

Il va de soi que les octaves et les quintes se découvrent alors plus malaisément, car elles peuvent se produire entre toutes les parties: entre la 1ère partie et la 2e; entre la 1ère partie et la 3e; entre la 1ère partie et la 4e; entre la 2e partie et la 3e ou la 4e, entre la 3e et la 4e, soit 6 combinaisons.

Mélodie à la partie supérieure



Le schéma ne décèle aucune succession de quintes ou d'octaves. Autre harmonisation, polyphonique à 3 voix.



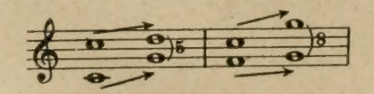
Nons découvrons trois successions prohibées: entre la $1^{\text{ère}}$ voix et la deuxième, de la mesure 2 à la mesure 3: deux 5tes; entre la 2e voix et la 3me, mesure 2: deux 8^{ves}; entre la $1^{\text{ère}}$ voix et la 3me, de la 3e à la 4e mesure: 2 quintes.

Ce qui pourrait se corriger ainsi:

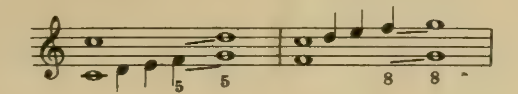


L'ancienne scolastique considérait encore comme incorrects et malsonnants certains *aboutissements* (marches de voix) à l'octave ou à la quinte, par *mouvement semblable*, appelés 8^{ves} ou 5tes simulées ou cachées.

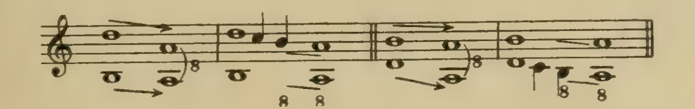
Par exemple, dans les deux aboutissements suivants, l'un à la 5te l'autre à l'octave, par mouvement similaire (montant):



la voix qui saute est censée émettre de façon latente (!) les sons intermédiaires:



Le mouvement semblable descendant amène des suites de même espèce:



Voici du reste un résumé de ces mouvements défectueux:
OCTAVES: 1. Une voix sautant de 3ce, une autre de 5te

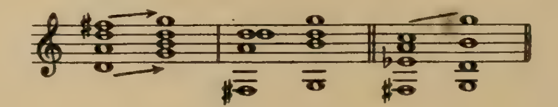
2. Une voix sautant de 4te, l'autre de 6te

Ces catégories d'octaves s'évitaient facilement en transformant la quinte en une quarte et la sixte en une tierce, il en résultait par conséquent une marche par mouvement inverse, convergente ou divergente.

3. Une voix sautant de 4te ou 5te, une autre se mouvant de seconde Majeure.

etc

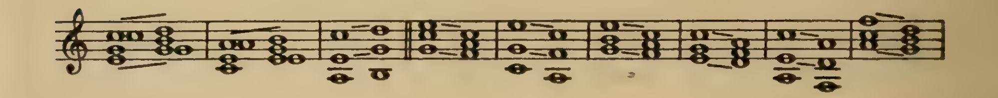
Entre voix intérieures (Alto — Tenor) ou entre une voix extérieure et une autre intérieure (Soprano — Alto, etc.) marches qui étaient tolérées. Elles deviennent tout-à-fait correctes lorsque l'intervalle de seconde est mineur.



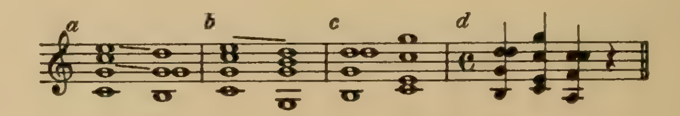
QUINTES. 1. Deux voix marchant en tierces. Admis par les uns rejeté par les autres.



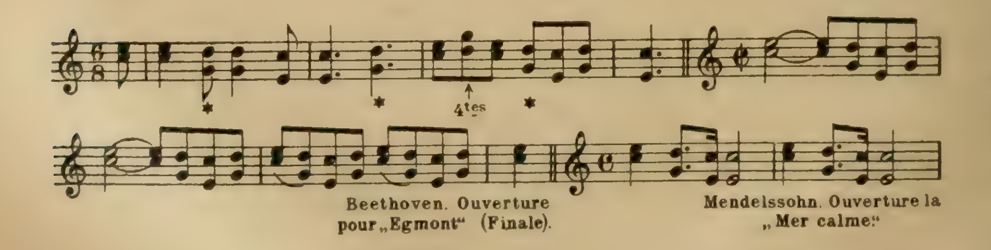
2. Une voix marchant en seconde, une autre en tierce. Généralement toléré.



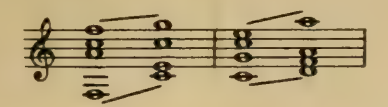
3. Une voix marchant en 4te, l'autre en seconde. Admis en descendant. En montant, se tolérait comme dans l'ex. d, — la quinte se produisant sur un temps faible.



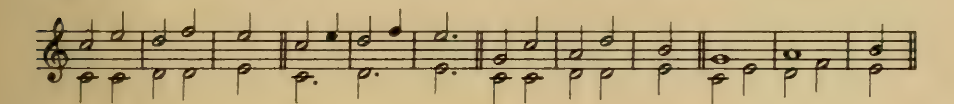
Ces deux dernières classes de quintes cachées se retrouvent dans les quintes dites «de cors et de trompettes».



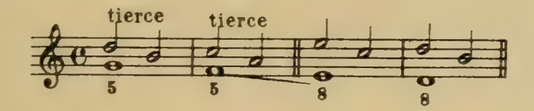
4. Une voix marchant de 2de, une autre de quarte ou de quinte. Admis.



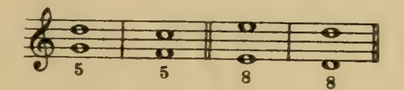
Il y a enfin une dernière sorte de quintes ou d'octaves *simulées* rapp ée d'interdiction: celles qui ont lieu sur un temps fort tout en fétant séparées par un accord situé sur le temps faible.



Il faut surtout éviter sur les temps forts, deux 5tes ou 8^{ves} qui n'auraient entre elles au temps faible qu'une tierce par saut.

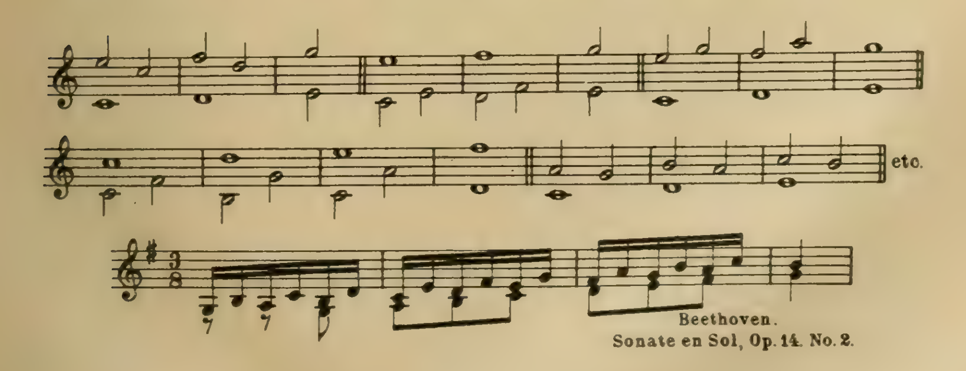


Car la note intermédiaire est considérée comme si elle n'existait pas, c'est comme s'il y avait:

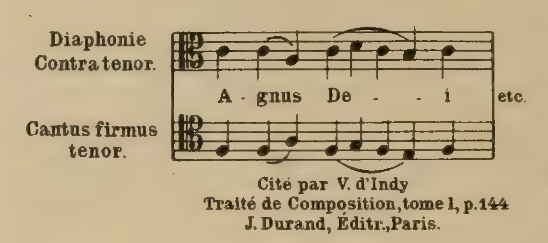


Cette règle est fondée sur ce que le temps faible intermédiaire a trop peu de valeur pour que l'oreille ne saisisse pas le rapport immédiat de ces deux 8^{ves} ou de ces deux 5tes. Ce rapport s'affaiblit lorsque les 5tes ou 8^{ves} sont séparées par des sauts de 4te, de 5te ou de 6te, qui remplissent un plus grand intervalle. — Etudes de Beethoven, trad. par Fétis. Schlesinger, Paris; 1833. Ces règles sont d'Albrechtsberger.

Les Octaves et Quintes placées au temps faible sont bonnes.



Ajoutons, pour compléter cet exposé théorique, que les premiers essais de musique à plusieurs voix ont commencé par l'harmonisation en 5tes du chant principal. La voix ajoutée à celle-ci marchait par mouvement direct (semblable) constant et en valeurs égales. C'est ce qu'on appelait la *diaphonie* ou *organum*; elle était en usage au XIIIe siècle.



(Le terme *ténor* signifiait: voix qui *tient* la mélodie, la partie essentielle; il a fini par désigner la voix d'homme à qui était dévolu ce rôle.)

L'organum *sous* le cantus firmus se réalisait de la même façon, mais sans dépasser le ré²:



Au XVe s. florissait le *déchant*, assez semblable à l'organum quant aux intervalles usités, seulement, le mouvement direct n'était plus constant et faisait place au mouvt-contraire. Les traités de l'époque donnent sur ces «contrepoints» des règles fort abstruses, que de Coussemacker a élucidées dans son *Art harmonique au Moyen-Age.*



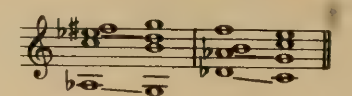
QUINTES ET OCTAVES.

◇

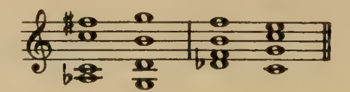
De tout temps, les théoriciens ont sévèrement prohibé les suites de quintes et d'octaves, les condamnant en bloc, le plus souvent sans motif. En réalité, s'il n'y a qu'un seul genre d'octave (1), il y a plusieurs variétés de quintes. Les éviter absolument, c'est contraindre, appauvrir et même alourdir l'écriture, se priver de moyens qui sont d'une valeur éprouvée, puisque des compositeurs de génie tels que J.-S. Bach les ont employés avec abondance. Pour les théoriciens à courte vue, les quintes sont des négligences (j'accorde que les octaves en sont, nous verrons cela plus loin, mais il y a certainement des restrictions quant aux quintes). Ce sont donc des négligences et il faut les éviter à tout prix. De J.-S. Bach, nos aristarques disent: «Ce grand maître pouvait se permettre de telles licences, mais vous, élève, qui n'êtes pas J.-S. Bach, évitez-les . . .» C'est tourner la question, non la résoudre. Des professeurs en étaient arrivés à ne plus effectuer d'autres corrections aux exercices que la constatation des quintes et octaves. «Kwintenjagers» (chasseurs de quintes), dit pittoresquement M. Ergo, dans l'intéressant livre qu'il a publié sur l'harmonie. Et même les successions de quintes augmentées étaient considérées comme fautives!! Certains théoriciens (?) les nomment «quintes mozartiennes», parce que Mozart ne se privait nullement de les écrire; or, Mozart a toujours passé comme l'auteur classique par excellence. Disons à propos de quintes mozartiennes, qu'une quinte augmentée n'a plus la qualité de cet intervalle, pas plus que la quinte mineure, que l'on a aussi dénommée *quinte diminuée* et que les anciens nommaient *fausse-quinte*, terme qui a été repris par F.-A. Gevaert. Si donc une quinte n'est plus une *quinte réelle*, une suite de telles quintes ne saurait non plus être une suite de quintes réelles: vérité digne de La Palisse, mais qu'il faut bien dire ici, puisque des théoriciens (?) confondent l'*écriture* avec la *sonorité*. (Les quintes «mozartiennes» et la faussequinte sont des quintes *écrites*, mais elles *ne sonnent pas comme des quintes*: la quinte doit avoir 3 tons

(1) Voir néanmoins p. 26., paragr. „Unisson“.

1/2 et non pas 4 tons [quinte augmentée] ni 3 tons [fausse quinte].) On donne encore le nom de quintes de Mozart à celles qui se produisent lorsque l'accord de sixte augmentée sur VI♭ on II♭ se résout sur V ou I.

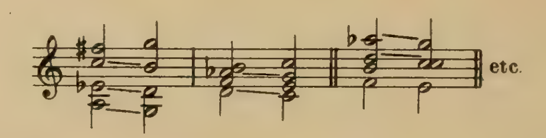


Mozart les pratiquait résolument, à l'encontre de maints de ses prédéceseurs, qui supprimaient la 5[te] du premier accord, réduisant celui-ci à une sixte et tierce.



La meilleure façon de présenter une telle succession est de placer à la partie supérieure du 1[er] accord, la 6[te] ou la 3[ce].

L'accord de 6[te] augmentée n'étant qu'une modification de celui de 7[me] diminuée, lorsque ce dernier se résout sur l'ac. de tonique ou dominante des quintes se produisent inévitablement, mais la première est mineure.



Ici encore, on donne la préférence à la disposition qui dissimule le quintoyement à l'intérieur de l'amalgame harmonique.

Il m'a paru intéressant de recueillir les essais d'explications théoriques qu'on a donnés de ce phénomène singulier et d'y ajouter quelques remarques d'ordre expérimental.

Voici ce que disent les théoriciens:

Rameau: Il ne faut jamais faire deux octaves ni deux quintes de suite... (*Traité de l'Harmonie*, livre III, chapitre V, § 1.)

Fenaroli: «Il est défendu de faire deux octaves ou deux quintes parfaites de suite par mouvement direct, dans les accords, ou entre les voix, ce qui produit un effet désagréable en harmonie et, par conséquent, l'oreille ne les souffre pas. On tolère cependant 2 quintes de suite par mouvement contraire, ou [encore,] dans le cas où la quinte juste descend sur la fausse-quinte, et cela par la raison qu'elles sont moins dures à l'oreille mais aussi on ne permet pas que la fausse-quinte monte sur la quinte juste, parce que des deux sons extrêmes que renferme la fausse-quinte, celui au grave tend à monter et celui à l'aigu tend à descendre. (*Partimenti* ch. II. Avertissements.)

Albrechtsberger: Sont également à éviter, 2 quintes justes ou octaves se suivant, parce que non seulement elles sonnent creux, mais aussi parce qu'elles sont, à l'oreille, désagréables au plus haut point. (Traité d'harmonie et de composition.)

Fétis: «Lorsqu'un ton est établi, l'oreille s'y accoutume et l'on ne peut en sortir brusquement sans la blesser. Or, de tous les intervalles, celui qui prononce le ton avec le plus de vigueur est la quinte juste. Deux quintes, soit en montant, soit en descendant, annoncent deux tons différents; cette observation a suffi pour les faire proscrire.»

«. . . La règle concernant le mouvement des consonnances parfaites s'applique à la succession des octaves; en voici le motif: De tous les intervalles, le moins harmonieux est l'octave. Or, le but du Contrepoint étant l'Harmonie, c'est s'en éloigner que de multiplier cet intervalle: de là est venue la défense d'en faire plusieurs de suite, soit directement, soit par des successions qui les feraient pressentir à l'oreille . . . (Suivent des exemples d'octaves dites *cachées*. (*Traité de Contrepoint*, section I, chapitre I, §§ 13 et 14.)»

Les explications au sujet de l'octave sont assez claires: lorsque deux voix marchent en octaves, elles se réduisent *à une seule voix* (puisqu'elles disent *la même chose*, à l'octave). Il y a *faiblesse* de sonorité.

Mais la raison de la mauvaise sonorité des suites de quintes est moins probante. Fétis se base sur le *ton*. Si je fais succéder l'accord de *sol* à celui de *fa* dans cette disposition:

1re voix do — ré
2e voix la — si
3e voix fa — sol

il n'y a pas là changement de *ton*: ces deux harmonies *fa-sol* sont en *Do* majeur; on ne bouge pas du *ton de Do majeur*.

Il en serait de même des successions

$\substack{5\\3}$	$\substack{5\\3}$	$\substack{5\\3}$	$\substack{5\\3}$	$\substack{5\\3}$	$\substack{5\\3}$	$\substack{5\\3}$	$\substack{5\\3}$
do —	ré,	ré —	mi,	mi —	fa,	sol —	la

et inversement, si l'on considérait les degrés 2, 3 et 6 comme appartenant au ton de *Do*; mais pour les théoriciens modernes, ces degrés sont les *complémentaires du ton de Do* et représentent plutôt le ton de *la* mineur (relatif, complément du ton de *do* majeur). *Ré* serait donc IV; *mi* = V; *la* = I. (Voir plus loin, note n° 2.)

A moins qu'il ne prenne le mot *ton* dans l'acception d'*intervalle* (voyez *Fenaroli. Partimenti*, chap. II, *Avertissement*), ce qui ne rend pas la proposition beaucoup plus claire. Nous trouvons dans la petite étude que monsieur E. Monod, Licencié en lettres, a publiée sur l'Harmonie et la Mélodie (Lausanne, G. Bridel, éditeur) une note sur les tétracordes qui semble avoir trait à l'objet visé par Fétis: Toute difficulté disparaît de la gamme ascendante ou descendante complète dès qu'on la divise en 2 parties égales. Gamme ascendante ut ré mi fa (ton de FA), sol la si do (ton d'Ut). Peut-être est-ce là une des raisons pour les-

quelles l'ancienne théorie des tétracordes a paru s'appuyer sur un fondement réel, sur un phénomène psychologique général. *Et peut-être la fameuse défense du triton se ramène-t-elle à une défense d'établir un lien mélodique direct entre des sons n'appartenant pas à une même tonalité.* En effet, dans la gamme diatonique d'UT Majeur, par ex. la série fa sol la si est la seule série de 4 sons qui ne puisse être interprétée à proprement parler, que par une modulation. En effet, un fa qui représente une Sous-Dominante ne monte pas naturellement au sol: c'est donc une tonique, mais le si n'appartient pas au ton de FA.

Reber: «Les intervalles de quinte juste et d'octave ainsi que l'unisson provenant d'un mouvement semblable, produisent en général mauvais effet, quelles que soient d'ailleurs les parties qui concourent à la formation de ces intervalles; par conséquent, *il est défendu d'aboutir par le mouvement semblable soit à une QUINTE JUSTE, soit à une OCTAVE.*

L'effet de *deux quintes consécutives* ainsi que de *deux octaves* ou de deux *unissons consécutifs* est plus mauvais encore. (*Traité d'Harmonie.* Livre I, art. VI, §§ 48—49. Heugel, éditeur, Paris.)

Th. Dubois: «Il est défendu de faire entre deux parties quelconques *deux quintes* ou *deux octaves consécutives*, soit par mouvement direct, soit par mouvement contraire.»

Suit un relevé de tous les cas usuels, quintes et octaves usitées ou rejetées. (*Notes et Etudes d'Harmonie pour servir de supplément au Traité de Reber.* Article VI, révision des §§ 48 à 55 de Reber. Heugel, éditeur, Paris.)

E. Durand: Interdiction pure et simple; revue des cas divers, tout comme ci-dessus (Dubois). (*Traité complet de l'Harmonie*, §§ 37 et suivants. Leduc, éditeur, Paris.)

F.-A. Gevaert: «. . . On a établi comme règle absolue que *le redoublement de la fondamentale ne peut avoir lieu à la même partie dans deux accords successifs. La même défense est faite pour la quinte de l'accord.* Cette règle capitale, la plus ancienne de toutes, sera formulée encore plus explicitement de la manière suivante: *Dans le passage d'un accord au suivant, deux parties de l'ensemble polyphone, quelles qu'elles soient, ne peuvent se mouvoir parallèlement en octaves ou en quintes . . .*» (*Traité d'Harmonie théorique et pratique.* H. Lemoine, éditeur, Paris.)

Riemann: «... La marche parallèle de deux voix en octaves ... n'est rien autre que le renforcement d'une des voix. Nous déclarons par conséquent qu'il est interdit de faire marcher en octaves parallèles deux voix réelles, indépendantes.

Les octaves parallèles de deux voix marchant par degrés disjoints (sauts), sont beaucoup moins désagréables que celles de deux voix marchant par degrés conjoints. Plus que toute autre, en effet, une voix qui procède par degrés conjoints produit l'impression d'une voix réelle; en sorte que la déception est d'autant plus forte, lorsque cette voix abdique subitement son indépendance pour s'identifier à une autre voix.

Ces mêmes remarques s'appliquent aux quintes parallèles; lorsque les quintes procèdent par degrés disjoints (3ces, 4tes, 5tes ...), c'est moins la similitude de mouvement des deux voix que le manque de cohésion des accords et l'absence de courbe mélodique qui frappe désagréablement. Lorsque, par contre, les quintes procèdent par degrés conjoints ascendants ou descendants, la faute consiste dans le parallélisme même dont l'effet est très désagreable. Quant aux quintes par sauts, en mouvement contraire,

sol ↗ ré, sol ↘ ré
do ↘ sol, do ↗ sol

elles se recontrent, en fait, dans les œuvres des meilleurs maîtres.» (*L'Harmonie simplifiée.* Trad. par Humbert. Augener, édit., Londres.)

Barbereau. Interdiction pure et simple, sans recherche de causes. (*Traité de Composition musicale,* 1re partie: *Harmonie* (vol. I). Schœnenberger, éditeur, Paris.)

E. Ergo: «Chaque voix devant être mélodiquement indépendante des autres deviendrait précisément «dépendante» en courant *à l'octave* avec celle-ci ou celle-là.

Quant aux quintes, une explication en est plus embarrassante ... En attendant, le mieux est de se référer au chapitre: *Von verdeckten 5m und 8em* (*Ein Beitrag zur Lehre vom strengen 4 st. Satz.*) pages 220—239 (avec beaucoup d'exemples, de Palestrina à Beethoven) de Riemann.» (Vol. I des *Prœludien u. Studien*).»

Nous ferons dans la suite plus d'un emprunt à l'ouvrage cité par M. Ergo.

V. d'Indy: «... l'enchaînement des fonctions tonales de l'accord dans chaque période doit être différent ...»

C'est le seul passage qui pourrait être interprété comme une interdiction d'écrire des quintes et octaves parallèles, dont il n'est pas question un seul moment dans le *Cours de Composition musicale* (Livre I. — Ch. V. L'harmonie). (Durand, éditeur, Paris.)

Eb. Prout, Richter, Marx, Grädener, Michaelis, Kistler, Lobe, Catel, Reicha, Juon, Jadassohn, Durand, Lavignac, etc. ne sont pas plus explicites, non plus que les anciens théoriciens, Zarlino, Marpurg. etc. Tous se bornent à formuler l'interdiction en la justifiant par la «sonorité désagréable des quintes et des octaves, lesquelles blessent l'oreille ...»

Les musicographes Tappert et Riemann ont publié sur la question deux études assez développées. (Tappert. Das Verbot der Quinten-Parallelen; Leipzig, H. Matthes, 1869; Riemann. Von verdeckten 8ven u. 5ten; Leipzig, H. Seemann, vers 1895.)

Tappert cherche vainement chez les théoriciens de toutes les époques la raison de la défense des 5tes et 8ves parallèles. Puis il fait un essai de classification, illustré de nombreux exemples, la plupart pris dans la littérature musicale de ses contemporains.

Riemann se borne à citer les règles restrictives de Jadassohn et à les comparer avec la pratique des maîtres: il en résulte que celle-ci ne tient pas compte des quintes et octaves prises par mouvement disjoint, — direct ou indirect. Par conséquent, la règle est sans application et non avenue.

* * *

En somme, de tous les auteurs cités, il n'y en a que deux qui ont essayé une explication théorique: *Fétis* et *Riemann*. Le premier, je l'ai déjà dit, n'est pas clair quant aux quintes. Le second conclut, pour les octaves, dans le même sens que Fétis, et étend son explication aux quintes.

Dans son livre *Les Eléments de l'Esthétique musicale*, traduit par Humbert (Alcan, éditeur, Paris), il (Riemann) exprime la même idée en ces termes:

«... Toutes les tentatives faites jusqu'à ce jour d'expliquer l'effet désagréable des parallèles par la valeur harmonique des intervalles, ont échoué; elles échoueront sans doute toujours. Voici probablement la raison véritable de l'interdiction des quintes et octaves parallèles.

«L'écriture polyphonique de la musique artistique distingue un certain nombre de parties réelles qui n'ont pas seulement une valeur harmonique, mais dont la valeur mélodique propre doit être distinctement perçue. Si cette distinction est abandonnée ou limitée de plein gré par le compositeur (ainsi, dans l'écriture usuelle pour le piano ou pour l'orchestre, où un petit nombre de voix réelles est renforcé par des parties de pur remplissage harmonique), l'interdiction des octaves et même des quintes parallèles tombe aussitôt. Dans le style polyphonique sévère, (par exemple, la musique vocale fuguée à quatre parties) les successions d'octaves et de quintes parallèles sont fautives, parce que la fusion de deux voix placées dans les rapports en question est assez grande pour rendre leur perception distincte très difficile. En outre, lorsque dans un ensemble dont les voix sont nettement différentes, deux intervalles à fusion identique se suivent immédiatement, nous courons le risque de prendre les deux voix qui les forment pour une seule. *Il s'agit*, on le voit, *d'un effet purement physique;* la question des parallèles d'octaves et de quintes n'a rien à faire avec la signification musicale, si ce n'est qu'elle rend la perception plus difficile. Au moment de la progression parallèle, les voix, jusqu'alors distinctes, deviennent tout à coup presque indiscernables, par suite de la fusion très grande, et toujours la même, des deux sons des intervalles successifs. Le phénomène des harmoniques qui adjoint précisément à chaque son l'octave et la douzième supérieures, apparaît subitement et désagréablement en pleine conscience; *le son le plus aigu disparaît dans le son le plus grave*, ou du moins, pareil au son harmonique ignoré en dépit de son intensité, il n'est plus perçu d'une manière indépendante. On comprend dès lors qu'entre des parties réelles les octaves parallèles soient plus répréhensibles que les quintes, puisque la fusion de l'inter-

valle d'octave est bien plus complète que celle de l'int quinte, etc.

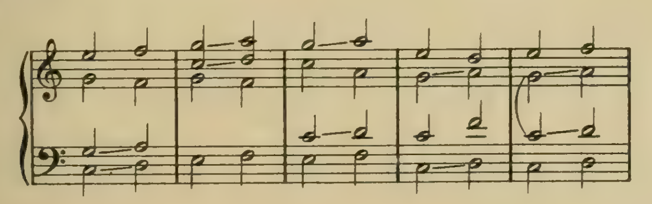
« . . . Le charme particulier et la valeur esthétique des intervalles dont la possibilité de fusion est la plus complète, résident dans la pe ception distincte des éléments, en dépit de leur fusion; d'autre part l'impression désagréable résultant des parallèles de quintes et d'octaves entre des voix réelles, provient de *la fusion effective des sons, en dépit du désir que l'on éprouve de les percevoir distinctement.* Ces progressio parallèles sont un *phénomène physique élémentaire* dont l'interventi on irrite l'esprit, dans l'exercice de son activité artistique. (Chap. X.) »

Voyons maintenant comment se peuvent classer les quintes et octaves parallèles et les marches directes ou indirectes de quintes et d'octaves.

Quintes directes. — Elles peuvent avoir lieu entre les deux voix extrêmes (la plus haute et la basse); elles sont alors très apparentes.

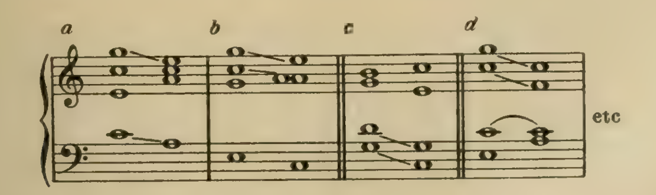


Elles sont peu apparentes quand elles sont internes, et très apparentes, lorsque le parallélisme a lieu entre soprano et partie voisine, le dessus attirant toujours davantage l'attention de l'auditeur. (Voir Introduction pp. 8—9.)



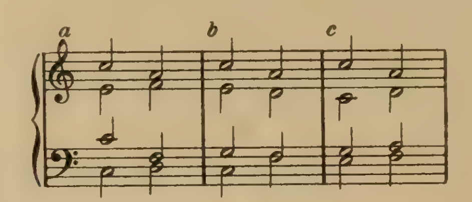
L'effet des quintes parallèles est particulièrement revêche dans les successions en seconde (par degrés conjoints).

Mais cet effet disparaît plus ou moins lorsque les successions ont lieu par tierces et quartes (ou quintes), (degrés disjoints).

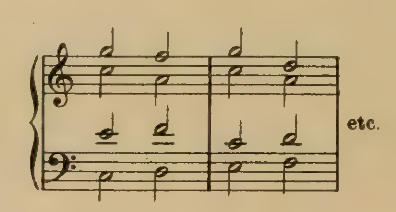


Cela provient de ce que la voix supérieure ou intermédiaire attaque, au 2e accord, une note qui était comprise dans le 1er accord (en *a*, et *b*, c'est *mi*: le *mi existe* dans l'accord de *do*). Il y a ainsi *prépara-*

tion, c'est-à-dire *adoucissement*. C'est ce qui n'a pas lieu dans une succession de seconde: aucun des sons du second accord n'est contenu dans le premier, la quinte est donc attaquée sans préparation. Cela est tellement vrai que l'effet *quintoyant* subsiste même lorsque, par des marches de voix diverses, l'on a réussi à éviter toute espèce de quinte parallèle. Par exemple:



Il est vrai que la suite *b* contient, entre la première et la deuxième voix, des *marches vers la quinte*. Mais cela n'existe plus dans la suite c) et cependant, l'effet quintoyant perdure, ce qui provient de ce que c'est le *soprano* (la première voix, la voix prédominante), qui attaque le *la* qui est la quinte du ré. Effectivement, mettez à cette première partie une autre note de l'accord et le quintoiement disparaît:

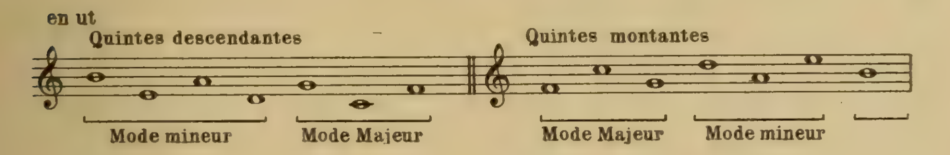


De ce qui précède, on pourrait tirer la règle suivante, du reste non immuable: a) *que les effets de quintes parallèles sont seulement désagréables dans les successions en secondes et qu'ils sont très acceptables dans les successions en tierces et en quartes ou quintes;* b) *que les effets de quintes parallèles sont surtout perceptibles lorsqu'ils ont lieu entre voix extrêmes* (entre soprano et basse, par exemple), donc, *qu'ils sont adoucis* (estompés, pourrait-on dire) et même imperceptibles *quand le parallélisme a lieu entre voix internes* (entre alto et ténor), *ou entre voix internes et l'une des extrêmes* (entre soprano et alto ou ténor, entre basse et alto ou ténor).

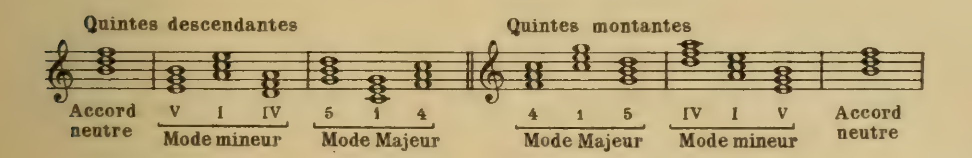
Ceci pour les quintes parallèles *directes* (celles qui ont lieu dans le même sens), pratiquées avec des accords parfaits (accords de trois sons ou triades) et diatoniquement (sans employer d'autres accords que ceux

de la tonalité même, c'est-à-dire, les accords que l'on peut construire sur les notes de la gamme diatonique (1) ou, ce qui est mieux, sur la progression de six quintes montantes ou descendantes).

(1) Le procédé simpliste de la construction des accords sur les degrés de la gamme est le plus mauvais que l'on puisse employer, car il ne donne aucune idée du réel enchaînement tonal des accords: celui-ci est basé sur l'échelle en quintes descendantes (quartes montantes) ou 5tes montantes (4tes descendantes), tous sons qui servent de



base à la formation des accords qui caractérisent la tonalité.



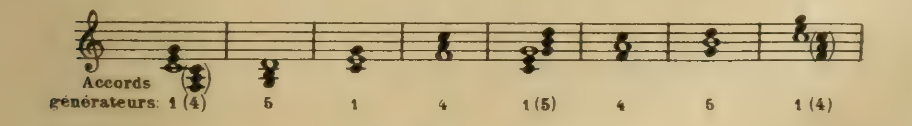
NB. Les modernes ont haussé la tierce de V mineur, afin d'avoir une note sensible. Ce son haussé constitue un semi-chromatisme, une chose factice imposée par l'habitude. Beaucoup d'auteurs récents ont essayé, non sans succès, de remettre en honneur la 3a antique.

Il est à remarquer que les degrés mi-la-ré du ton de DO ne sont pas indiqués comme 3-6-2 (de ce ton), mais bien comme V-I-IV de *la mineur* (relatif de DO). En sorte que la progression fa-do-sol-ré-la-mi-si (ou inversement), n'est pas en Do Majeur exclusivement mais aussi en *la mineur*, ce qui donne la clé de l'emploi des accords des soi-disant degrés 3-6-2.

La gamme est considérée comme un phénomène mélodique issu de l'harmonie: on l'obtient en effet en reliant les fonctions (sons) d'un accord par des notes intermédiaires (de passage).



Tel est l'avis de H. Riemann. A. Schönberg, lui, fait remarquer (Traité d'Harmonie, Edition Universal, Vienne) que les sons de la gamme sont inclus dans les accords 4-1-5:



Tout ceci a été reconnu depuis longtemps et les études d'harmonie de l'Ecole Leipzicoise, fondée par Mendelssohn ou tout au moins érigée sous son influence et celle de quelques-uns de ses contemporains et partisans, étaient dirigées dans le

Mais lorsqu'il s'agit de chromatisme, l'impression change et les quintes directes n'ont plus aucune dureté. Tout au plus donnent-elles une sensation très légèrement anormale (on pourrait dire: une sensation *glacée*), quand elles ont lieu entre voix *extrêmes*, ou le soprano et la voix immédiatement en dessous.



---

sens de *l'orientation en 5tes des accords.* C'est ce qui a donné aux productions de cette école la sûreté harmonique qui la caractérise, mais aussi sa monotonie. D'autre part, en analysant les œuvres de Berlioz on est frappé de l'incohérence, de la maladresse des harmonies (avec, parfois, des trouvailles étonnantes, de brusques éclairs de génie). Une grande partie de ces défectuosités provient du manque de liaison des accords, au point de vue tonal, sans compter des monotonies et des gaucheries quant aux positions adoptées.

Quel que soit le ton employé, mi, la, ré♭, fa♯, etc., — il y aura toujours en Majeur un demi-ton du 5e degré au 4e et du 7me au 1r. A l'époque palestrinienne, alors que les compositions à plusieurs voix, donc harmoniques, étaient généralement pratiquées, cette unité tonale n'était pas observée. Les compositeurs employaient les tons dits d'église, lesquels dérivent des modes grecs.

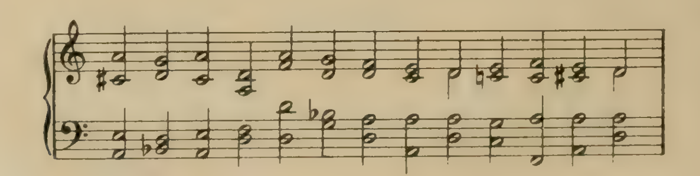
Les tons d'église sont le plus souvent anti-harmoniques, au moins dans le sens que les modernes y attachent quant à la liaison des harmonies. La place du ½ ton varie d'un ton à l'autre.

1e ton (ré)	*ré* mi fa sol la si* do* re
2e ton (ré)	la si* do* *ré* mi fa sol la
3e ton (mi)	*mi* fa sol la si do ré mi
4e ton (mi)	si do ré *mi* fa sol la si
5e ton (fa)	*fa* sol la si* do ré mi fa
6e ton (fa)	do ré mi *fa* sol la si* do
7e ton (sol)	*sol* la si do ré mi fa* sol
8e ton (sol)	re mi fa* *sol* la si do ré

* *Parfois si♭ et do♯ ce qui a donné lieu à des controverses. La 2e altération n'a lieu que dans l'accompagnement.*

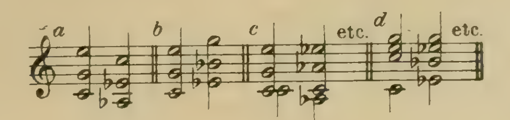
* *Parfois fa♯, licence moderne, utilisée seulement dans l'accompagnement.*

On transpose les hymnes dont la tessiture est trop basse. Par ex. le Salve Regina est exécuté un ton plus haut (mi au lieu de ré). L'harmonisation trop serrée des mélodies liturgiques altère et alourdit leur caractère primitif, qui s'accommode mieux de l'unisson et de l'octave. Voici un spécimen d'accompagnement tel qu'on le pratiquait il y a une 50ne d'années.



Salve Regina, antienne à la Ste Vierge. Les bémols et les dièses sont des applications des licences citées plus haut. Le ton de ré (1e ou 2e ton d'église) ne comporte ni ♯ ni ♭, originairement.

Dans l'enchaînement par tierces chromatiques, le *quintoiement* disparait encore plus.



Ce dernier exemple (c) ne contient en fait pas de quinte réelle, il y a là seulement une *marche directe vers la quinte*, qui est aujourd'hui admise sans discussion, surtout lorsque la partie supérieure ne bouge que d'un degré (ou d'un demi-ton, comme c'est ici le cas).

Les successions chromatiques en quartes (ou quintes) n'offrent plus aucun quintoiement désagréable.

Comme on le voit, chaque note de la mélodie est harmonisée. Pour obvier à la pesanteur qui en résulte, Lemmens, célèbre organiste belge et fondateur de l'Ecole de musique religieuse de Malines, préconisa un système d'harmonisation qui tient compte de la phrase plutôt que de la syllabe.



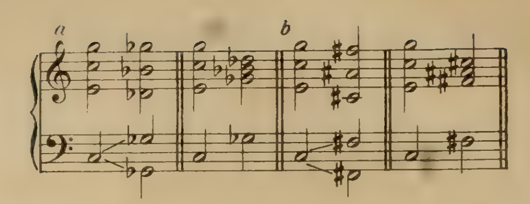
Breitkopf & Härtel, Éditeurs, Leipzig.

NB. Ne voulant mettre ni do ♯ ni do ♮, L. supprime cette note. Cela rappelle la terminaison sans tierce du ton de mi antique, préconisée autrefois par F. A. Gevaert, — qui du reste reconnut plus tard qu'il valait mieux ne pas harmoniser le plain-chant.

Depuis le motu-proprio de Pie X, on s'est efforcé de reconstituer la forme initiale des cantilènes liturgiques et leur rythme.

L'accompagnement pour orgue publié par M. M. Alph et Al. Desmet en collaboration avec M. Os. Depuydt (Organum Comitans ad Officia Vespertina: Wesmael-Charlier, éd. Namur) permet de suivre les inflexions du texte.

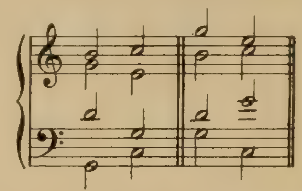




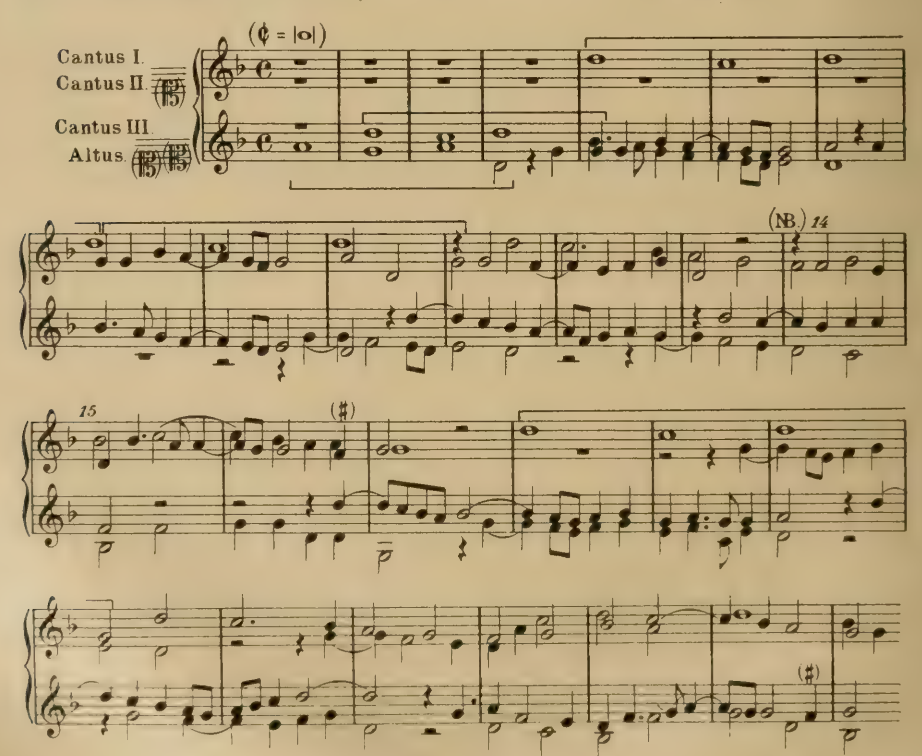
(Toutes ces successions sont du domaine instrumental exclusif, à cause des difficultés d'intonation qu'elles présentent.)

* * *

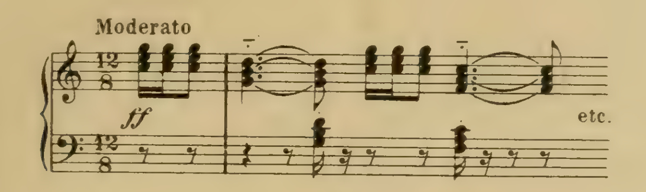
Pour en revenir aux quintes parallèles diatoniques, celles prises par mouvement inverse sont adoptées depuis toujours, dans les successions en quintes ou tierces — et surtout dans les voix internes.



Il est intéressant de citer à côté de la mélodie liturgique originale, le début d'une composition polyphone de Palestrina sur le même thème. Remarquer l'effet d' 8e et de 5te, de la 14e mesure à la 15e).



En mouvement semblable, on les rencontre dans des passages d'une couleur brillante poussée à l'extrême.



Chabrier. — *Le Roi malgré lui.* Final du 1er acte. Enoch, éditeur, Paris.

Ce qui est encore l'aspect des quintes parallèles suivantes, entonnées *f* par trois trompettes:

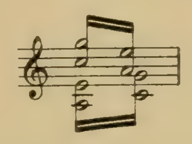


Puccini. — *La Bohême* 2e acte.

On rencontre dans cette même œuvre, une autre série de quintes parallèles sans tierces, d'un effet net et froid.



G. Puccini a même risqué une suite de quartes. dans sa *Tosca!* (Les quartes de même que les batteries quintoyantes étaient déjà utilisées



depuis longtemps comme formules accompagnantes.



D'ailleurs la plupart des compositeurs modernes ne se gênent plus pour écrire des séries de quintes, avec plus ou moins de bonheur... Les œuvres de Debussy en fourmillent. En voici quelques spécimens:



Debussy. — *Pelléas et Mélisande.* Part. piano, p. 94. Durand, éditeur, Paris.



Idem. — *Pelléas et Mélisaade.* P. 93.



Idem, page 27.

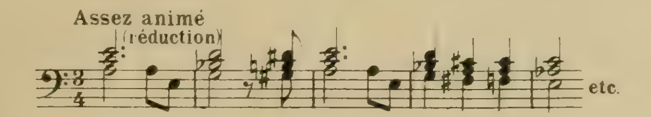
L'accord * est une 9e. Passage d'une sonorité fruste, roide, qui évoque la peinture des primitifs.



Debussy. — Estampes pour piano. — III. *Jardins sous la Pluie*, page 24.

La disposition pianistique de ces deux passages influe naturellement beaucoup sur leur aspect. Dans le *Jardin sous la pluie*, c'est l'ondée

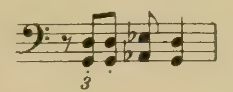
bruissante qui s'évoque dans ces harmonies que la main gauche frappe dans la partie moyenne du clavier pendant que la main droite les arpège à l'octave au dessus.



Debussy. — *Prélude pour piano* — Fromont, éditeur, Paris.

La sonorité pianistique de ce passage, qui est arpégé à la main droite tandis que la gauche frappe la note inférieure dans le médium du clavier, est assez semblable à celle de *Jardins sous la pluie.*

Dans son grandiose poème symphonique *Ein Heldenleben* (Une Vie de Héros), Richard Strauss a fait entonner les quintes parallèles suivantes par deux tubas:



qui ont un caractère de solennité comique, comme si quelque critique obtus et chagrin déplorait le manque de goût, les erreurs du musicien ... On prétend même que ce serait le nom d'un célèbre pédagogue que les tubas mugissent là, en quintes au timbre grotesque:

Doctor X — mann

(Je remplace une syllabe par un X pour ne pas éveiller de susceptibilités.)

C'est là une curieuse plaisanterie musicale.

Parmi les modernes, c'est A. Bruneau qui le premier a écrit franchement des suites de quintes (et d'octaves) voulues, elles font en quelque sorte une des caractéristiques de la facture propre à cet auteur.

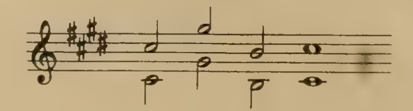


Le Rêve. — Devise des Hautecœur (Thème) — Choudens, éditeur, Paris.

Largement scandé par les «cuivres», ce thème possède un caractère austère, rigide, qui évoque bien le blason de la hautaine famille des Hautecœur, et leur devise: Si Dieu veut, je veux!

Ceci n'est ni une gaucherie ni une bravade musicale, comme le prétendent des musiciens qui n'ont pas le sentiment de la musique théâtrale.

mais une véritable trouvaille! D'ailleurs, le fond même de cette succession n'est pas autre chose qu'un *unisson*:



auquel sont ajoutées des notes complémentaires.

L'*unisson* ne constitue pas une suite d'octaves, c'est un redoublement, procédé employé plus d'une fois par C. Franck.

C. Franck „Symphonie"
Hamelle, Paris.

Même œuvre. Finale. Voir encore ses œuvres d'orgue, son quintette etc.

Mais comme ce sont là des dispositions qui relèvent surtout de la fantaisie du compositeur, il n' y a aucune conclusion à en tirer. Pour les uns, c'est du dérèglement, pour les autres, la liberté. A chacun son goût.

* * *

L'effet des quintes parallèles est annihilé dans les successions *dissonantes.* Ainsi, en ajoutant à la succession

sol — la
mi — fa
do — ré

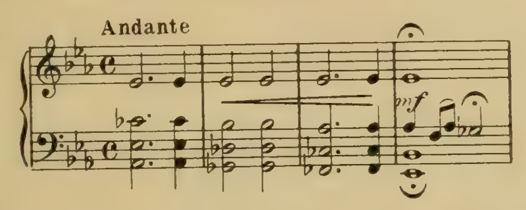
une voix intermédiaire qui donnerait les notes *do—si*, la dissonance de ce *si* contre le *la* du soprano atténuera totalement l'âpreté d'effet de la quinte *ré—la* succédant à la quinte *do—sol.* Telles sont les quintes parallèles dites de Scarlatti.



(Cité par Tappert.)

D'où une nouvelle règle que l'on pourrait formuler ainsi: *L'effet revêche des quintes parallèles est atténué et même tout à fait effacé par l'adjonction d'une dissonance dans le second accord.*

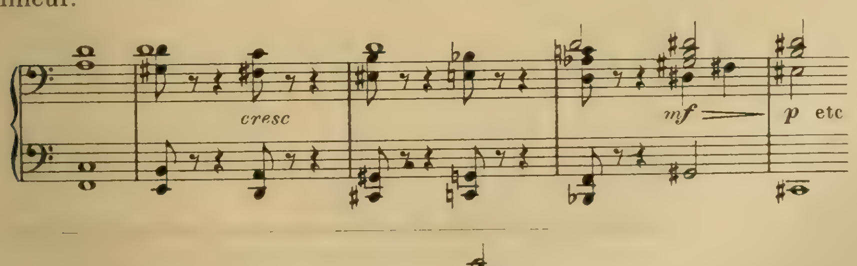
Les exemples pratiques ne manquent pas.

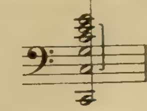


C. Cui. — *Angelo.* Prélude du 1er acte. — Bessel, éditeur, Saint-Pétersbourg

Choral d'un caractère grave. Les quintes parallèles sont atténuées par la pédale (note tenue) à la partie supérieure.

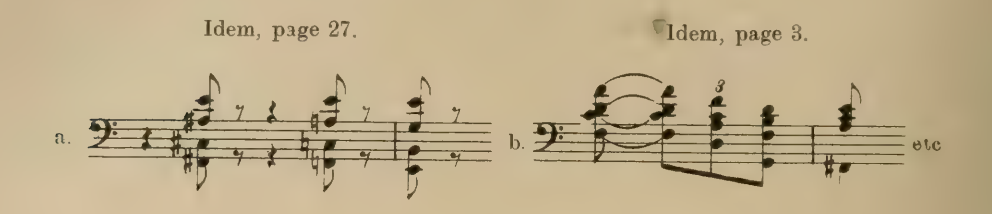
Au reste, même sans cette pédale, les accords disposés de bas en haut en quinte et tierce (échelonnement qui est celui de la série harmonique naturelle (1), sonnent toujours bien, surtout en séries descendantes et mieux encore, lorsqu'il s'agit de la suite I-VII-VI-V du mode mineur.



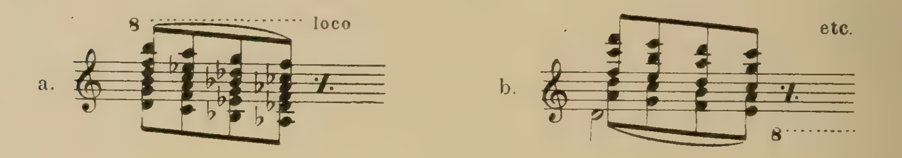
(1) Par rapport à un ut grave: 

échelle qui se prolonge indéfiniment à l'aigu avec des intervalles de plus en plus rapprochés.

Debussy. — *Pelléas et M.* — Piano et chant, page 26.
Une série semi-chromatique d'accords de 9e majeure avec pédale *ré* à la partie supérieure.



Deux successions en secondes et en tierces et une quinte avec adjonction de dissonnances (7e ou 6e).



a. Idem, page 113. Est, au fond, une succession diatonique d'accords de 6—4 avec adjonction d'une tierce dissonante (la 3e partie). les parties 1, 2 et 3 sont identiques, (des redoublements.)

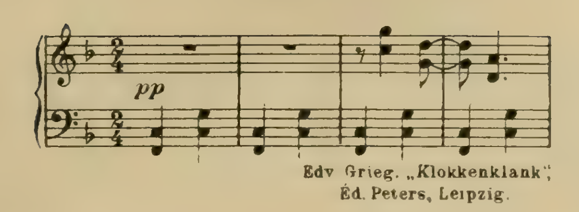
b. Idem, page 115. Même observation que ci-dessus. Toutefois, on pourrait encore dire que c'est là une succession de 6e diatoniques avec redoublement et adjonction d'une 4e dissonante (la 4e voix).

Les deux dernières suites citées accompagnent un jeu de scène fort poétique: *Mélisande* se penche hors d'une fenêtre du château et sa chevelure s'épand jusque sur *Pelléas* qui est au pied de la tour. Ruissellement soyeux et parfumé ... La beauté insolite du tableau et les sonorités «rares» de l'orchestre se complètent mutuellement et impressionnent profondément le spectateur.

Il y a cent autres exemples de successions quintoyantes dissonantes dans cette œuvre qui acquiert par là une saveur très prononcée et réellement séduisante, malgré l'uniformité du procédé et sa trop grande fréquence.

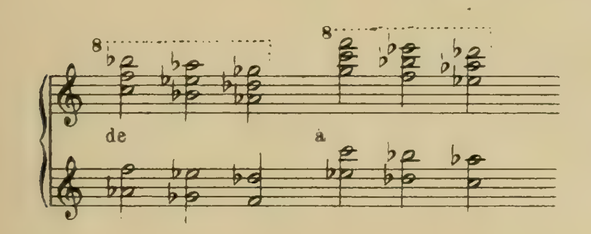
Les basses en quintes sont fréquentes dans la musique de piano; elles évoquent plus ou moins la résonance des cloches,





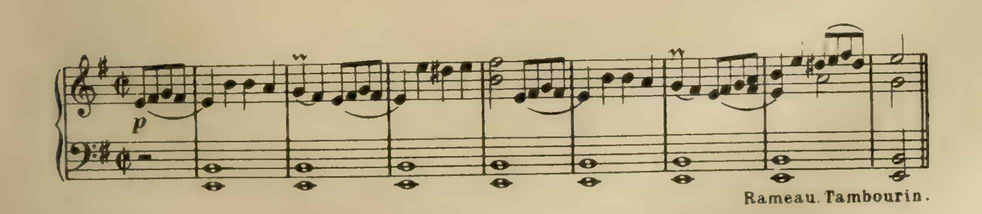
effet encore plus accentué, avec la disposition suivante:

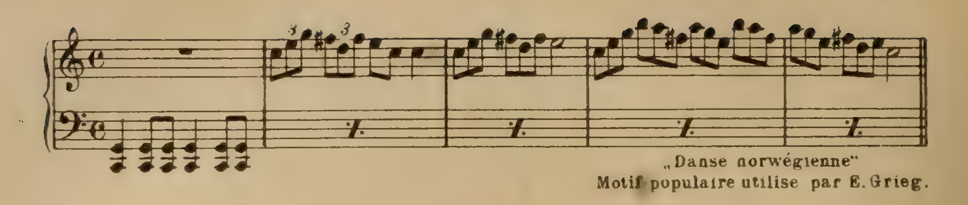




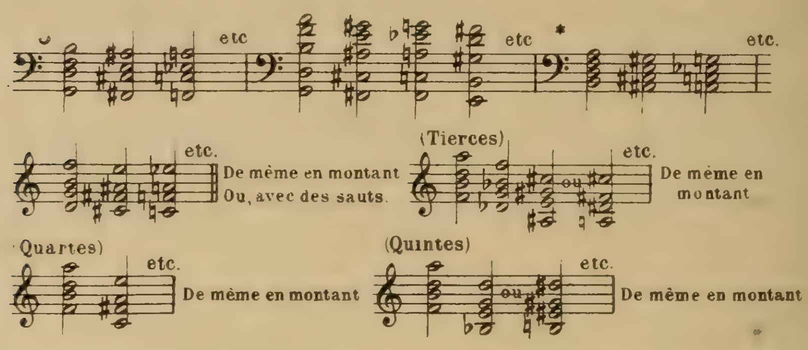
dans laquelle les sons aigus, absorbés par les graves, font office d'harmoniques.

C. Saint-Saëns imite certaines résonances tintinabulantes dans son 5e concerto pour piano et les *Pagodes* de Debussy rendent idéalement les doux frémissements de mille sonnailles agitées par la brise; dans quelque temple bouddhiste ou shintoïste... Les basses en quintes pédales constituent encore un élément pittoresque, rappelant dans les danses rustiques tantôt le tambourin, tantôt le bourdon des cornemuses:





Si la rudesse des successions quintoyantes est tempérée par le chromatisme, à plus forte raison le sera-t-elle par le chromatisme combiné avec les dissonances. Des suites chromatiques parallèles d'accords de septième ou de neuvième dominante soit à l'état fondamental, soit renversés et en diverses positions, se rencontrent de plus en plus fréquemment :



* Employé par Wagner dans le finale de son *Götterdämmerung*. La partition de piano est incomplète à cet endroit (p. 338, *Version Ernst*) : elle n'indique que la tierce supérieure des accords.

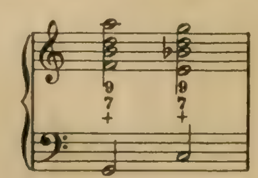
Il va sans dire que de pareilles successions harmoniques ne sont pas généralement admises et que les partisans de la préparation et de la résolution normales des dissonances considèrent ces suites comme démentes. Pour ceux-ci, la marche logique des parties serait ainsi



dans la succession

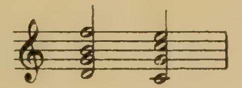


En fait, l'origine de l'accord sautillant en quinte est bien

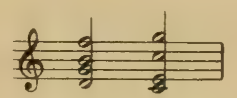


c'est-à-dire deux neuvièmes en progression, ce qui a été pratiqué de tous temps. Mais le sautillement est le produit de l'*échange de voix*, artifice très employé actuellement. En voici le mécanisme:

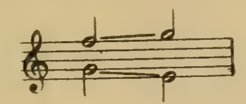
La succession



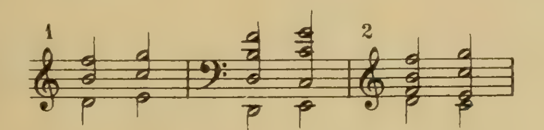
peut être ainsi modifiée dans sa marche de voix:



Il y a là échange entre la première et la troisième voix.



Les quintes qui en résultent sont très acceptables. Les compositeurs du XVIII[e] Siècle les utilisaient souvent sous ces formes. — la 2[e] plus rarement que la première:

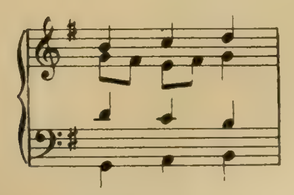


C'est-à-dire que la quarte (le *sol*) du premier accord est éliminée. Les anciens compositeurs n'employaient que très rarement le deuxième renversement de la septième dominante:

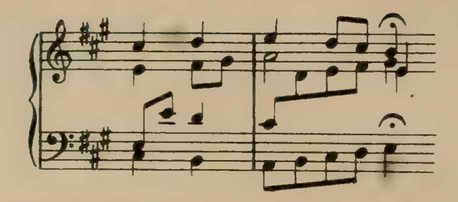
6
4
3
II

ils le remplaçaient presque toujours par une sixte.

		3
6	ou	6
3		3
II		II



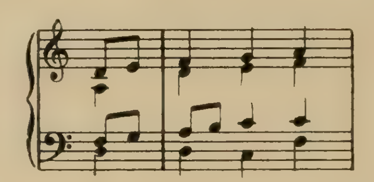
J. S. Bach. — Choral *Aus meines Herzens Grunde.*



J. S. Bach. — Choral *Ich dank dir lieber Herre.*

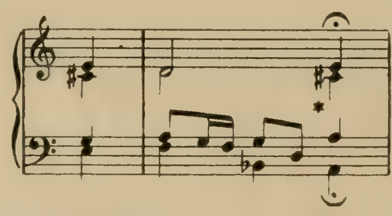


J. S. Bach. — *Zeuch ein zu deinen Thoren.*



J. S. Bach. — *Christ unser Herr zum Jordan kam.*

A propos des polyphonies bachiennes, on relève dans celles-ci quelques façons naïves d'éviter les quintes parallèles:



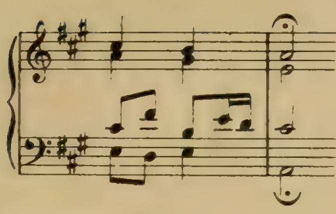
Choral: (*Herzlich tut mich verlangen.*)

Il est hors de doute que le *ré croche* du ténor ne sauve pas les quintes { ré mi / sol la } entre cette voix et le soprano.



Choral: *Nun komm der Heiden Heiland.*

Le *do* placé entre *sol* et *fa* sauve les quintes { ré do dièse / sol fa dièse } entre ténor et soprano.



Choral: *Ich dank dir lieber Herre.*

Le fa croche au ténor ne sauve pas les octaves parallèles { do dièse si / do dièse si } entre cette voix et le soprano.

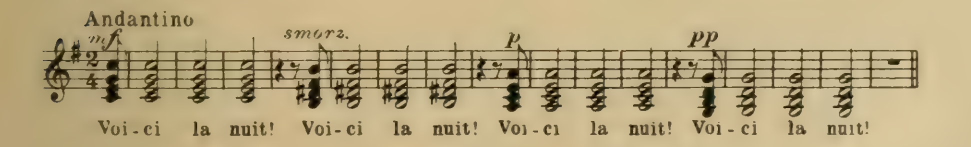


Choral: *Was mein Gott will ....*

Le croisement de l'alto et du ténor, permet à ce dernier d'esquiver le mouvement mi-fa dièse qui eût produit des quintes avec le soprano. (Le mouvement de tierce, mi-do, occasionnerait le redoublement de la 5te du dernier accord, ce qui n'est pas recommandable, au moins pour un accord de fin de phrase.)

* * *

Les quintes et octaves parallèles ont été de tout temps permises lorsqu'elles ont lieu entre une fin de phrase et l'attaque d'une nouvelle phrase. Le passage suivant de *Guillaume Tell* de Rossini a été souvent cité:



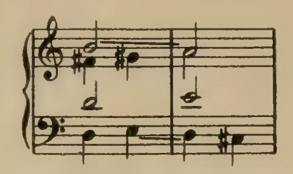
«Dernières notes d'un chœur lointain dont les harmonies s'éteignent et s'évanouissent dans les brumes du soir.»

Rossini: *Guillaume Tell.* IIe Acte, Grus, éditeur, Paris; cité par F.-A. Gevaert dans son Traité d'Harmonie (Lemoine, éditeur Paris).

L'ouverture du même opéra présente encore un effet quintoyant, du même genre quoique non prévu: dans la finale, après l'énoncé du premier motif en *mi* majeur vient un deuxième motif *ff*, en *do* dièse

mineur se terminant par une modulation (cadence) en *si* majeur. Ce deuxième motif est repris et le passage brusque de la tonique *si* à la tonique *do* dièse produit un effet de quinte d'autant plus marqué que c'est justement la quinte même, le *sol* dièse, qui se trouve à la partie prédominante. Je ne sache pas que les «chasseurs de quintes» aient jamais réclamé à ce sujet.

Une autre variété de quintes tolérées dans la pratique est celle produite par des appogiatures. Le traité de Kufferath, l'*Ecole du Choral* (Schott, éditeur), renseigne le cas suivant à la page IX de l'Introduction:

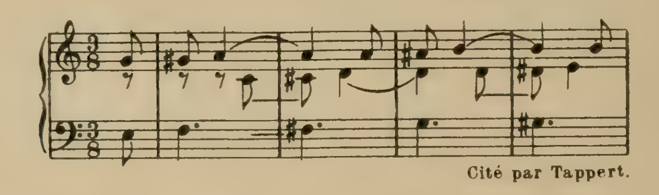


Le ré de la basse est l'ornement du do dièse et ne compte pas, non plus que la broderie que voici



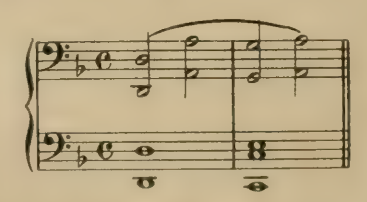
„Erntelied" (Mendelssohn).

ni que les appogiatures chromatiques écrites par Ph.-E. Bach dans une de ses pièces de clavecin, et dont l'effet quintoyant ne laisse pourtant pas de doute:



Cité par Tappert.

Et le début de *Pelléas et Mélisande* de Debussy, qui est comme l'exorde d'un conte qui se passerait en des temps très anciens:



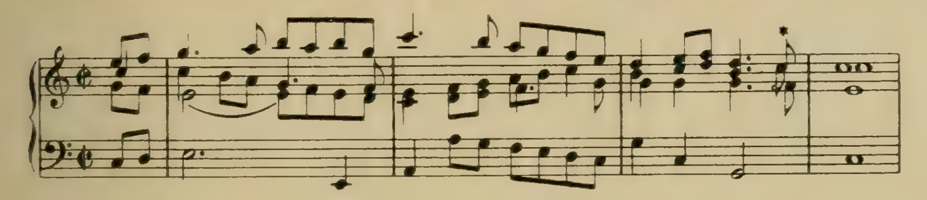
(Le *sol* est l'appogiature, en style ancien, diatonique de *la*. En style moderne, on eût mis sol dièse, les appogiatures montantes étant préférées à distance d'un demi ton du son réel — *bonne note* comme on disait autrefois).

Les mesures 8-9 et 10-11 de la même œuvre présentent une variante de cette disposition:



A l'appogiature montante *sol* est ajoutée l'appogiature descendante *ré*. (Toutes deux se résolvent sur l'accord suivant).

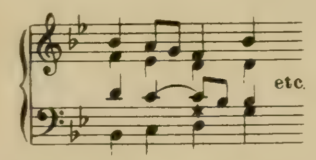
Voici encore une ornementation qui produit des suites de quintes. dans une terminaison de phrase très en usage au XVIIe s. (Lully. Philidor).



Air des Hautbois, par Philidor l'aîné. (Cité par Kastner. traité de musique militaire.)

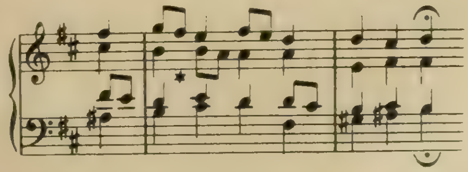
La note *do* (*) est une anticipation et ne compte pas dans l'harmonie. Du reste, cette forme conclusive, fort ancienne. s'exécutait *rallentando* et le *do* arrivait un peu plus tard que le *fa*.

Il est presque inutile d'ajouter que des quintes retardées par des prolongations ne peuvent plus compter comme quintes (quoique je me rappelle parfaitement certain coup de crayon désapprobateur donné au travers d'une pareille disposition harmonique par un de nos compositeurs nationaux, et pas un des moindres, je l'assure!).



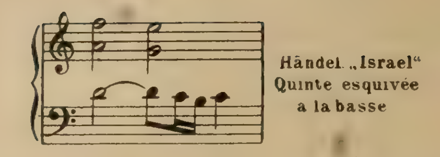
J.-S. Bach, choral, *Es spricht der Unweisen Mund.*

Le do * prolongé esquive les quintes parallèles { sol fa / do si ♭ } entre soprano et ténor.



J.-S. Bach, choral, *Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr.*

Le si * prolongé esquive les quintes parallèles { fa dièse mi / si la } entre soprano et alto.



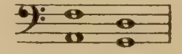
D'où une troisième règle: *Les suites de quintes provenant d'appogiatures, de retards et d'anticipations ne sont pas incorrectes.*

* * *

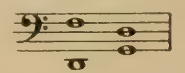
Outre le parallélisme des quintes et octaves, les anciens théoriciens prohibaient les *marches directes de quinte et d'octave.* C'est-à-dire qu'une voix ne pouvait sauter sur la *quinte* ni l'*octave* d'une autre voix par mouvement semblable (voir Introduction, pp. 6, 7, 8).

Voici ce que dit Rameau des intervalles *cachés* (qu' il nomme *simulés*).

Le fondement (1) qui est supposé dans chaque accord doit nous servir toujours de guide.... si l'on craint de faire entendre 2 octaves ou 2 quintes consécutives, car souvent nous croyons voir 2 quintes ou 2 octaves lorsque nous ne les entendons pas. Par exemple Masson (2) (et plusieurs autres) veulent que l'on puisse passer de la 6te à la 5te, ainsi:



où l'on trouvera cependant 2 quintes si l'on a égard au degré diatonique *mi* (3) qui passe de FA à RÉ. Mais si l'on remarque que la basse fondamentale de cet exemple doit faire RE-SOL, conformément à la progression d'une cadence parfaite évitée, ainsi:



l'on ne trouvera plus ces 2 quintes imaginaires; et voici comment raisonne un compositeur habile: Je fais ici 2 quintes simulées, mais ce

(1) Le son fondamental, la base.

(2) Masson, maître de chapelle et théoricien français, auteur d'un *Nouveau traité des règles pour la* composition (1694—1699—1705;) selon Riemann, l'un des meilleurs ouvrages théoriques parus en France avant Rameau.

(3) La note intermédiaire.

ton en suppose un autre, où pour lors ces 2 quintes ne paraissent plus; donc cela est bon, quoique cette supposition ne doive se faire qu'entre les temps principaux de la mesure: mais la musique a cela de particulier, que l'on peut abuser souvent, et même avec succès, de la liberté que l'on a de la varier à l'infini; cependant lorsque la raison s'accorde avec l'oreille, l'on peut lui donner toute la variété dont elle est susceptible, sans pécher contre ce qu'elle a de plus parfait; aussi ces 2 octaves ou ces 2 quintes que l'œil aperçoit sur le papier ne sont pas toujours telles à l'oreille, lorsque le fondement y subsiste dans toute sa régularité. (Traité d'Harmonie. Livre II.)

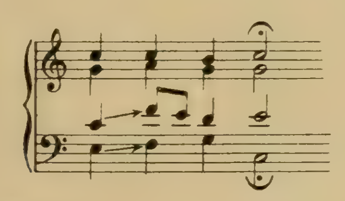
L'interdiction des 5tes et 8^ves cachées est tombée absolument en désuétude surtout en ce qui concerne les voix intermédiaires, que déjà J.-S. Bach traitait très librement sous ce rapport.

Ci quelques spécimens pratiques de ces marches:



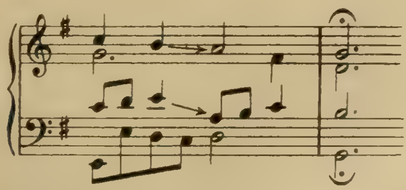
Choral: *Vater Unser.* a b. quintes directes entre ténor et basse. c. Saut d'8^ve directe entre alto et ténor.

* 8^ve directe amenée par un changement de position, licence généralement admise.



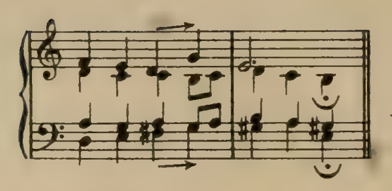
Choral: *Jesu, nun sei gepreiset.*

* Saut d'8^ve entre le ténor et la basse.



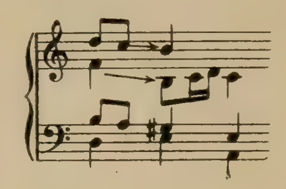
Choral: *O Herre Gott, dein göttlich Wort.*

* Saut d'8^ve directe entre le soprano et le ténor.



Choral: *Herzlich tut mich verlangen.*

* Saut d'8[ve] directe entre la basse et le soprano.



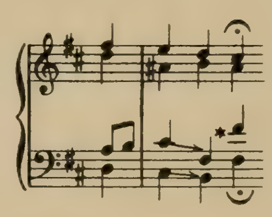
Choral: *Christ, unser Herr . . .*

* Saut d'8[ve] directe entre soprano et alto.



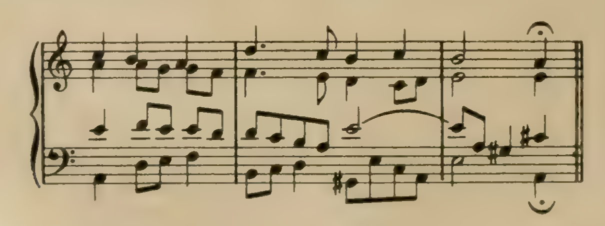
Choral: *Vater Unser.*

Sa* ut sur la quinte entre ténor et basse.



Choral: *Herzlich lieb hab ich dich . . .*

Saut direct sur la quinte entre le ténor et la basse, ensuite saut vers l' 8[ve] * voir à ce propos, observation plus haut: «Vater Unser» 1[re] citation.



Choral: *Was mein Gott will . . .*

Cette conclusion n'est pas du goût des «puristes» certainement.

L'écriture contournée, les quintes et octaves directes assez gauches de ce choral font supposer qu'il n'est pas de la main du l'illustre Cantor de la Thomas Schule.

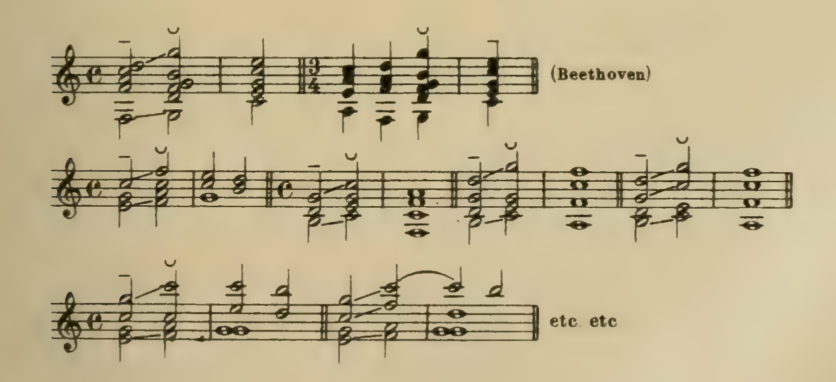
A propos du mouvement insolite du ténor, à la dernière mesure, on pourrait supposer une 5e voix (instrumentale) complétant le quatuor vocal, rendant ainsi le dessin du ténor moins anguleux:



On pourrait trouver des milliers de cas semblables chez les meilleurs auteurs (c'est-à-dire ceux qui sont considérés comme ayant l'écriture la plus châtiée).

Il est donc inutile d'édicter cette règle: Les octaves et les quintes *cachées* sont défendues entre voix intérieures. Bien mieux: l'observance rigoureuse d'une règle aussi étroite entraînerait fatalement à des raideurs stylistiques exagérées. Il convient, en cela, de ne pas se montrer plus puriste que Bach! . . .

Les marches directes sur la quinte et l'octave entre basse et soprano sont restées inusitées, et même, certains auteurs les évitent absolument. Lorsqu'elles viennent sur un *temps faible*, elles peuvent cependant se justifier:



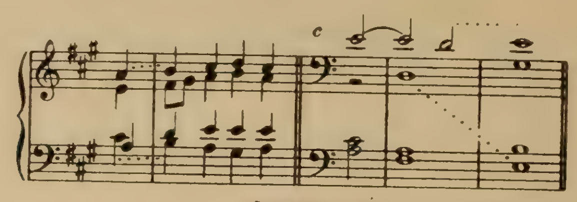
Etc. . .

D'autre part, le croisement des parties, si fréquent dans la musique polyphonique, suscite des octaves et même des quintes effectives, c'est-à-dire non écrites, mais sonnant comme telles.

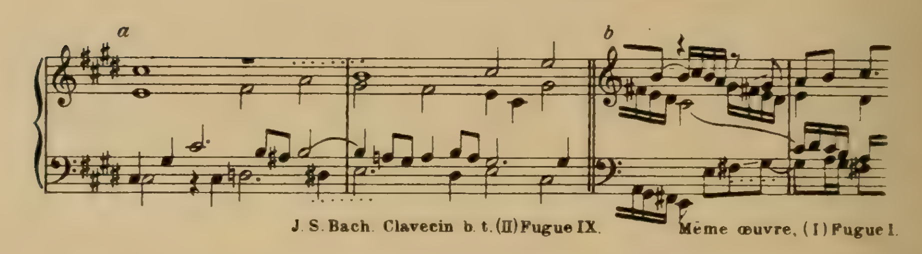


J.-S. Bach. Choral: *O Welt, sieh hier dein Leben.*

L'entrée d'une voix produit parfois un effet analogue



Josquin des Prés (cité par Tappert).



J. S. Bach. Clavecin b. t. (II) Fugue IX. Même œuvre, (I) Fugue I.

Marpurg trouvait risible que de telles quintes fussent tenues pour défectueuses.

On a souvent cité des passages d'œuvres instrumentales du XVIIIe s. qui ont l'aspect quintoyant:



Les intervalles frappés de veto apparaissent encore fortuitement dans les rapports d'un chant avec un accompagnement en batteries ou arpèges:



Beethoven. Trio, Op. 9. No. 3. Beethoven. Trio, Op. 3.

On n'en tient naturellement pas compte, non plus que des successions disqualifiées résultant d'accords redoublés, si fréquentes dans la musique d'orchestre.



R. Wagner. *La Walkyrie* (Chevauchée, 3e acte.).

Suite d'accords de 6tes chromatiques. Les Quintes parallèles sont esquivées par la suppression de la 6te dans le redoublement.



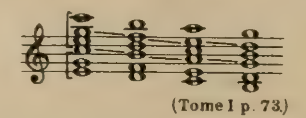
Rimsky Korsakow Légende de la Ville invisible de Kitéj. (Opéra.)

Disposition harmonique étagée en 3 groupes:

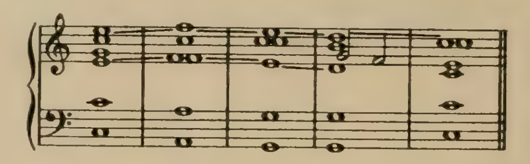
{ Flûtes
{ Hautbois
{ Cors + Clarinettes (partiellement)

produisant des quintes et octaves nombreuses. Passage cité dans les *Principes d'Orchestration* de R. K. (M. Eschig, Paris), ouvrage dans lequel l'auteur affirme catégoriquement

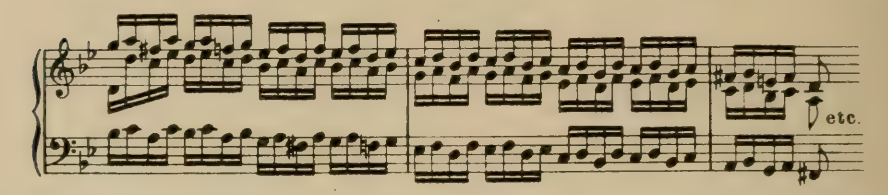
que «les suites de 5tes et d' 8^{ves} résultant de redoublements des 3 parties supérieures marchant en accords de sixte n'ont aucune importance:»


(Tome I p. 73.)

Il ajoute toutefois cette restriction (pas justifiable pour tous les cas, selon nous) «les 8^{ves} consécutives circonscrivant les parties supérieures sont à éviter soigneusement:»



A l'orgue, le passage suivant, en sixtes, d'une fugue de J.-S. Bach



devient extrêmement quintoyant lorsqu'il est joué avec des registres accouplés[1] (et cette fugue se joue généralement ainsi). Ce qui amène à affirmer que les quintes provenant de redoublements ne constituent pas un *corpus delicti.*

---

[1] Les tuyaux d'orgue sont rangés par catégories de longueur ou jeux: il y a une série qui correspond, dans son centre, à la voix, c'est le *huit-pieds*, ainsi nommé parce que le tuyau initial, le plus long de la série, mesure environ 8 pieds (exactement 2 m 629 au diapason actuel). Pour jouer sur ce jeu huit pieds, l'organiste abaisse un bouton qui met ce jeu en communication avec le clavier. Un autre jeu a le double de celui-là: c'est le *seize-pieds*, également mis en communication avec le clavier par le moyen d'un mécanisme commandé par un bouton. En abaissant les deux boutons, le clavier fera résonner *à la fois* le huit et le seize-pieds. C'est-à-dire qu'en prenant une seule touche du clavier, deux sons résonneront ensemble: le huit-pieds et son octave grave.

L'orgue possède encore des jeux de trente-deux et même soixante-quatre pieds au grave, et à l'aigu, des jeux de quatre et même deux pieds. En accouplant tous ces jeux, une seule touche, un *la* par exemple donnera donc:

↑ la, deux octaves plus haut (2 pieds)
la, 1 octave plus haut (4 pieds)
la, (8 pieds)
la, 1 octave plus bas (16 pieds)
la, deux octaves plus bas (32 pieds)
↓ la, trois octaves plus bas (64 pieds).

Pour plus de détails, voir le *Traité d'instrumentation* de F.-A. Gevaert; le *Katechismus des Orgelbau*, de Riemann, etc., etc.

Que conclure de tout ceci? C'est que l'on a beaucoup exagéré l'effet pernicieux des quintes parallèles et que maintes d'entre elles sont d'un excellent effet, malgré les puristes!

De plus, beaucoup d'auteurs ultramodernistes en font abondamment usage — avec exagération peut-être. Il est vrai que ce clan de «libertaires» est honni par le clan opposé pour qui les suites quintoyantes et autres audaces harmoniques sont de pures extravagances. *De gustibus et coloribus* . . . Qui a raison? L'avenir nous l'apprendra . . . peut-être.

PAUL GILSON.

Bruxelles, septembre 1909, mai 1921.

Addenda.

Depuis la parution de la présente étude, la musique semble se dégager de plus en plus de l'ancienne technique en y substituant une liberté quasi absolue quant à l'emploi de l'harmonie, du contrepoint et de l'architectonique (formes musicales; la rythmique et la phraséologie s'étant émancipées depuis longtemps). Cette évolution paraît s'être amorcée à Paris; elle s'est manifestée dans tous les centres musicaux actifs, avec des tendances diverses, et si elle n'a pas réussi jusqu'ici à se substituer totalement à l'art conservateur, elle s'est néanmoins imposée très fortement, jusque dans ses manifestations les plus extrémistes.

Le promoteur du mouvement rénovateur est certainement C. A. Debussy, dont l'œuvre bouleversa définitivement le style musical français, déjà notablement transformé par l'école franckiste et quelques isolés tels que E. Lalo, E. Chabrier, G. Fauré et A. Bruneau.

L'école franckiste s'opposait à l'école post-gounodienne, dont le représentant le plus illustre fut J. Massenet: l'objectif de ce dernier fut presque exclusivement la musique de théâtre selon les traditions, un peu rajeunies et élargies, de l'auteur de *Faust*: diatonisme vocal au 1r plan, basé sur sur la romance, orchestre discret de 2d plan (accompagnement, sauf de rares moments).

Une figure tout-à-fait à part dans cette période, celle de C. Saint-Saëns, dont l'œuvre très diverse s'apparente d'une part aux post-gounodiens (par son théâtre, à l'exception de *Samson*), d'autre part au post-classicisme limité à la langue bachienne-beethovénienne (musique de chambre, symphonie). Une série de 4 poèmes symphoniques montre une autre face de ce talent protéïque: une excursion dans le domaine créé par Liszt (avec infiniment plus de mesure et de savoir que ce dernier, notons-le).

Avec C. Franck et ses disciples immédiats (Duparc, V. d'Indy, E. Chausson, sur le tard, G. Lekeu et quelques autres) le style musical s'approfondit, s'enrichit d'un chromatisme wagnérien poussé au raffinement; la culture des grandes formes symphoniques beethovéniennes fut remise en honneur. Les productions de cette école furent surtout

instrumentales, la musique de chambre étant particulièrement favorisée. La Sonate pour violon et piano, le quatuor et le quintette de C. Franck comptent parmi ce qu'on a écrit de plus achevé dans ce domaine; ces 3 œuvres (auxquelles on peut joindre les Chorals pour orgue, un peu abstraits, et les deux suites pour piano) peuvent-être taxées de géniales elles sont devenues assez vite populaires, au moins dans le monde des dilettanti. Les œuvres théâtrales, par contre, ne réussirent pas à s'imposer, pour diverses raisons dont la principale paraît être l'incompréhension du public, inféodé à l'école post-gounodienne, celle-ci plus accessible, plus «souriante», pourrait-on dire. On relate que Ch. Gounod aurait dit de la musique de C. Franck: «C'est l'impuissance élevée à la hauteur d'un dogme». Sans doute l'auteur glorieux de *Faust* estimait-il la musique de son confrère, encore obscur alors, trop surchargée de chromatismes, pas assez simple et nette de ligne mélodique et, par suite, pénible à toute oreille dont le desideratum est la monodie. Il faut bien reconnaître, d'autre part, que C. Franck, avec sa prédilection marquée pour le mode mineur et les modulations plaintives, donne ainsi à ses compositions une teinte sombre trop persistante et un caractère comme désespéré qui contraste fort avec l'art plus insouciant, plus aimable, de Ch. Gounod et de son école.

Accueillie d'abord avec une grande réserve, l'école franckiste finit par s'imposer. La conviction confiante et opiniâtre des disciples du vieux maître liégeois y contribua certainement, et aussi leur situation exceptionnellement favorisée. A la Schola Cantorum fondée par V.-d'Indy, Bordes et Guilmant, se formèrent de nombreux élèves de «seconde et de troisième main», qui, venus d'un peu partout, aidèrent à la diffusion de l'art franckiste. Avec ceux-ci, la technique musicale telle que l'enseignait l'auteur des *Béatitudes* ne tarda pas à se modifier par de plus grandes complications et souvent, même, d'exagérations provenant d'applications de principes mal assimilés. L'harmonie, surtout, devint très dissemblable de celle du maître et si le genre instrumental fut toujours cultivé avec prédilection, et parfois avec maîtrise, on constata bientôt une propention de plus en plus marquée à la froide rhétorique d'amplification. Il en résultait qu'on mit au jour des sonates, des symphonies dont l'intérêt ne compensait pas toujours la longueur excessive.

Entre temps grandissait la personnalité de G. Fauré, dont l'art fin, délicat et mesuré se dégageait du chromatisme franckiste et de l'homophonie douceâtre des post-gounodiens, tout en conservant avec ces ancêtres, quelques points d'attache. De son côté, E. Chabrier brille un moment avec une petite série d'œuvres vraiment originales, dont ses contemporains paraissent avoir méconnu la réelle valeur. (On persistait à ne voir en Chabrier qu'un amuseur — l'auteur de fantaisies un peu débridées; quelqu'un ne l'a-t-il pas appelé: le «gamin de Paris» de la musique? Encore que le compositeur fût d'origine auvergnate . . .)

Plus décisive fut l'influence de C. A. Debussy, dont les débuts se (confondirent plus ou moins avec le mouvement franckiste naissant. 1er Quatuor, pièces pour piano). Comme le dit plaisamment J. Cocteau,

C. Debussy évita le piège wagnérien, pour tomber dans le traquenard russe. Debussy rapportait d'un séjour à St Pétersbourg des impressions nouvelles, suscitées par les œuvres savoureuses des «Six», M. Balakirew, A. Borodine, C. Cui, N. Rimsky-Korsakow, A. Liadow, M. Moussorgsky. Ce dernier surtout avait frappé Debussy par ce qu'il apportait de neuf, d'imprévu: une mélodique profondément russe — donc extrêmement dissemblable de la française, de l'allemande et de l'italienne, des harmonies étranges, incohérentes, géniales parfois. Des intentions contenues en ce lot de matériaux admirables mais mal mis en œuvre, le compositeur français, lui, réussit la réalisation avec une netteté, une perspicacité et une élégance surprenantes.

Ce fut *Pelléas et Mélisande* qui imposa définitivement C. Debussy, jusqu'alors connu seulement des dilettanti par des œuvres de piano et un quatuor à cordes pourtant d'esprit définitivement debussyste. Peut-être qu'en cette occurence, le public confondit un peu le poète et le musicien. Quoiqu'il en soit, celui-ci connut soudain une vogue immense, mondiale, et s'il ne fonda pas une école au moins eut-il des myriades d'imitateurs, — comme il y eut autrefois, selon que «le vent soufflait», des wagnériens, des massenetistes, des franckistes (et même, en Belgique, des Lekeu-istes) dont tout le talent consistait parfois à reproduire plus ou moins habilement les particularités stylistiques de leur modèle.

Les innovations de C. Debussy résident principalement — en dehors de leur atmosphère esthétique toute spéciale — dans le maniement des harmonies, l'abandon presque absolu de toute carrure phraséologique et, par suite, la disparition de toute suite mélodique de forme un peu arrêtée, comme on en rencontre encore dans la musique de C. Franck et les premières productions de ses élèves immédiats. Debussy n'use pas non plus du thématisme, encore moins des combinaisons thématiques: il amplifie par répétitions, variations et transpositions, utilisant des motifs souvent très brefs (un seul membre de phrase) qui s'apparentent soit à la phrase post-gounodienne, (Massenet, Delibes,) soit à la phrase russe (avec quelque adoucissement). Ses procédés orchestraux se rattachent à ceux de Rimsky-Korsakow (1) mais avec une recherche presque constante du détail fin et délicat, qui font prendre à ses partitions un aspect de dentelle très élégant: babil d'instruments à vent, traits constants de harpe, usage fréquent de la batterie, divisions réitérées du groupe des cordes reléguant celui-ci d'une façon un peu trop persistante au rôle d'accompagnateur.

Au point de vue qui nous occupe, quintes et octaves parallèles — nous trouvons chez les post-franckistes et les debussystes (ils s'influent mutuellement) un emploi de plus en plus fréquent des agrégations évitées par les classiques. Ce n'est plus la suite de quintes fortuite,

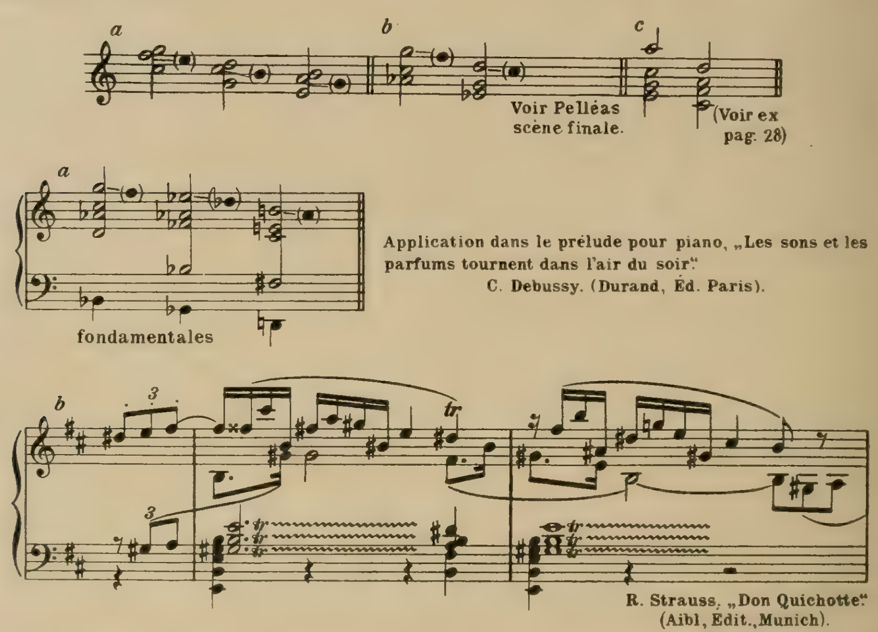
---

(1) L'orchestration de Rimsky-Korsakow s'inspire de celle de R. Wagner, Fr. Liszt et quelques modernes dont Tschaikowsky (notamment pour la disposition en cuivres, dans laquelle cors, trompettes et trombones se combinent ingénieusement; C. Debussy n'a fait nulle part usage de ce dispositif).

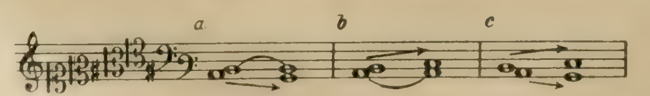
exposée avec une bravade un peu comique par Chabrier ou Puccini (pag. 23) mais la quinte systématique, faisant partie du «brouet harmonique» (cette expression est de M. Reger). Nous avons relevé quelques unes de ces agrégations: (pp. 24, 28) on n'a plus dans la suite, que l'embarras du choix. Cela tient au procédé même de Debussy, qui semble amener des accords non par marches polyphones, mais en déplaçant des toniques avec tout leur attirail d'harmoniques:

accords parfaits parallèles 7mes parallèles 9mes parallèles	par marches de 2de, 3te, 4te etc., chromatiques ou diatoniques, en position fondamentale ou en renversements,

successions souvent ornées d'une appogiature (non résolue le plus souvent), ou surmontées d'une 6te additionnelle (dans les accords parfaits et renversements) etc.



En même temps, les chocs de 2des sont devenus très à la mode. Borodine et C. Cui en ont donné des spécimens qui sont de sonorité délicate et d'écriture justifiable (voir du premier, la mélodie la *Reine de la Mer*). A leur suite, Moussorgsky en risqua aussi, mais «à la flanque», au petit bonheur, ne sachant pas trop où diriger cet agrégat jusque là soumis aux lois de résolution de la dissonance: tout frottement de seconde Majeure se *résout* par l'*éloignement* à un degré de l'une des deux voix qui se choquent — ou bien des deux voix s'éloigneront simultanément l'une de l'autre:



Le deuxième accord sera n'importe lequel, contenant la tierce (a, b) ou la quarte (c) indiquées. Si l'une des fonctions *mobiles* de la dissonance aboutit à l'octave de la basse, il est loisible de la faire aller plutôt à la tierce ou à la 6te de cette note de basse, pour en éviter le redoublement.

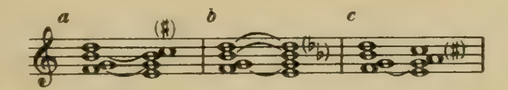
Résolutions sur des accords consonants.



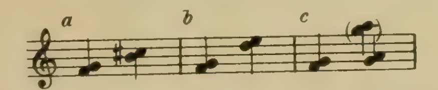
Les marches a) et e) sont ce que l'on pourrait appeler des dissonances résorbées ou se résolvant (?) en elles-mêmes, ce qui est contraire à la théorie exposée plus haut.

La seconde mineure se résout seulement par l'éloignement de la dissonance inférieure (a. c) encore que quelques auteurs français aient tenté la résolution b, fort crue.

Résolutions sur des accords dissonants.

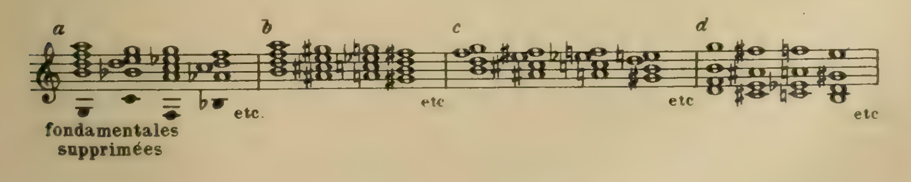


Les secondes qui en résultent pourraient se succéder ainsi:



Mais leur signification n'est évidente qu'accompagnée des harmonies dont elles sont issues. Pourtant, il n'est pas rare de les voir apparaître seules ou sur une pédale, (note soutenue).

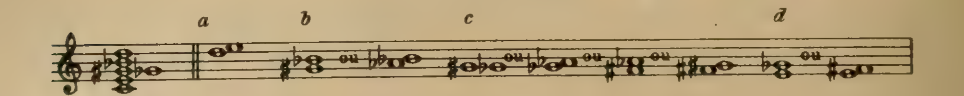
Les accords de 7me de sensible (9mes sans fondamentales) et les renversements de la 7me dominante pouvant maintenant se suivre parallèlement, engendrent forcément des secondes (= 7mes)





dont l'emploi est soumis aux conditions déjà dites.

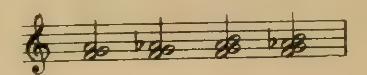
Les 9mes à 5te double altérée, dont le debussysme a fait une consommation énorme, donnent 4 dissonances de seconde (voir de C. Debussy le Prélude pour piano intitulé Danseuse de Delphes, construit d'un bout à l'autre avec cet accord).



L'emploi en paraît aujourd'hui banalisé.



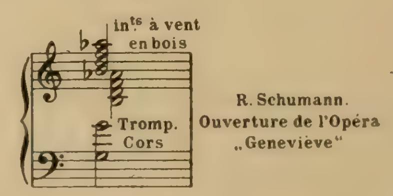
On ne recule plus devant les «paquets» de secondes agglomérées dans un seul timbre, comme par exemple au piano:



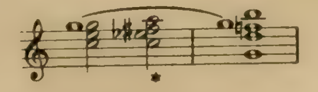
que l'on recommandait autrefois de disposer en écartant les voix



On les risquait pourtant en paquet à l'orchestre, mais avec des timbres contrastants, afin de différencier les fonctions de l'accord, rendu par là plus saisissable.



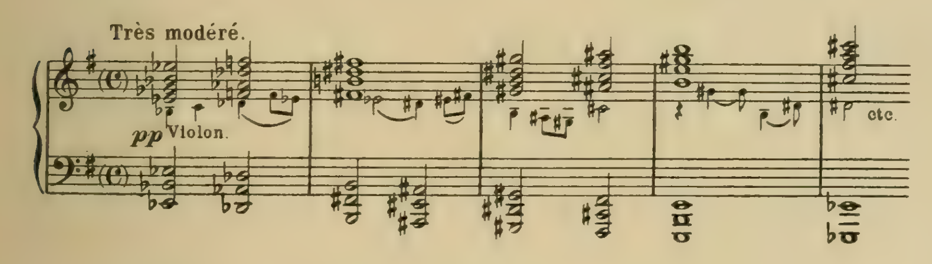
L'accord * résultant de marches chromatiques passagères:



est attaqué d'emblée dans le Menuet antique pour piano de M. Ravel, qui semble (au moins pendant la période 1900—1914) affectionner les groupements harmoniques compacts.

Revenons aux quintes. Chez les post-franckistes, nous en trouvons un spécimen très heureux dans la Sonate pour violon et piano de G. Lekeu (c. vers 1892;) à la rentrée du thème (3e mouvement) et à la fin de la 1ère partie.





Un effet analogue se rencontre dans la Sonate pour violon et piano de V. Vreuls (publ. vers 1900). (Comparer avec les ex. des pp. 28—29)



Ce sont là des chapelets de 5tes préméditées, exceptionnelles.

Plus nous nous rapprochons de l'époque actuelle, moins on semble se donner la peine d'esquiver les suites litigieuses, ce qui est tout autre chose que d'en écrire de voulues, comme les 2 exemples précités.

Une étude de piano de C. Debussy (vers 1916), est toute en quintes, une autre en quartes; il est vrai que 5tes et 4tes constituent l'objet des études en question.

Les harmonies elles-mêmes semblent se dérober à toute logique. Lorsqu'un accord paraît devoir s'imposer par la contexture mélodique,

c'est un autre qui résonne (1). Les dissonnances restent *en l'air*, sans résolution (2). Le procédé de l'échappée (appogiature non résolue) est poussée au-delà des limites raisonnables.

G. Puccini lui-même y va de son accord à double suspension, pour clore le 2me acte de l'opéra la *Fille du Far-West*.



(ré et si retardent ut sous entendu.)

Dramatiquement ou poétiquement, de telles licences se justifient, c'est évident. Mais dans la musique pure, elles sont moins explicables, sinon par quelque contexte. Au fond, il s'agit là d'une habitude prise. R. Wagner disait de son style qu'il ne convenait pas à la symphonie, (sans doute à cause de son instabilité tonale) et pourtant C. Franck a réalisé génialement la fusion du style wagnérien et du style sympho-

---

(1) Il est juste d'ajouter que ce jeu de son a été pratiqué de tout temps. La cadence rompue n'est pas autre chose. Et l'harmonisation d'une phrase nettement Majeure par des harmonies relatives, relève du même principe de contradiction, quoique d'une manière encore anodine:



(2) R. Schumann termine sa petite pièce pour piano, «l'Enfant suppliant», par un accord de 7me restant suspendu; c'est comme une question anxieuse à laquelle répond le morceau suivant: «Bonheur exultant». (Glücklich genug.) De même C. Debussy donne en 1e acte de *Pelléas* une conclusion vague, interrogative:



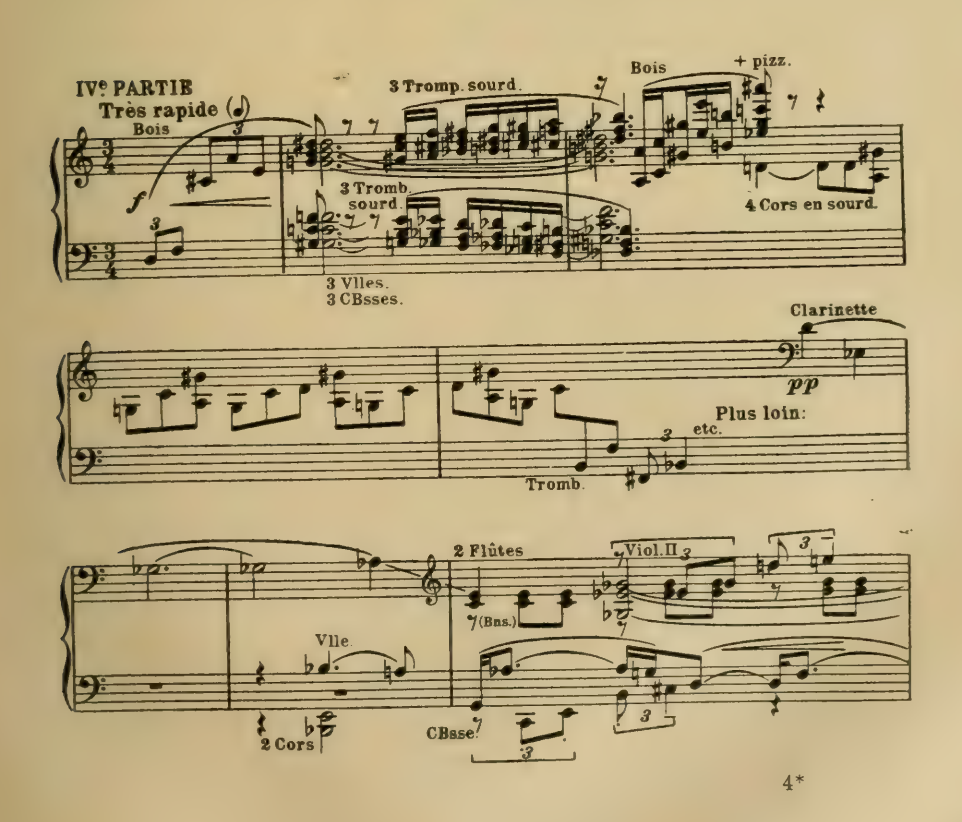
(ré et sol sont des appogiatures sans résolution.)

Bourgault-Ducoudray s'inspirant de certains modes orientaux, conclut (si on peut dire) sa *Rapsodie Cambodgienne* (c. vers 1889) par une 7me Dominante.

nique. Il est vrai que c'est 10 ans après la mort de l'auteur de la Symphonie en ré qu'on a commencé à comprendre quelque chose à cela; l'accoutumance était venue.

La manipulation harmonique nouvelle inaugurée par C. Debussy fut rapidement adoptée, ici partiellement, là complètement, en Allemagne, en Italie, en Angleterre; elle ne tarda pas à se modifier dans le sens extrémiste, tout comme s'était modifiée la facture franckiste.

En même temps naissaient et se développaient des «écoles» où étaient mises en pratique des théories «avancées», résultant certainement de la libération partielle apportée à l'art musical par C. Debussy. C'est ainsi qu'à Vienne Ar. Schönberg produisit des œuvres révolutionnant à tel point le public, que certaines auditions suscitèrent des émeutes et des pugilats violents. Dans la musique d'Ar. Schönberg et de ses élèves, il n'est plus question de quintes ni même de dissonance d'aucune sorte; ces explorateurs de pays nouveaux semblent se complaire dans la polyphonie indépendante absolue, le mouvement horizontal de chaque voix se projetant sans souci des heurts avec les parties voisines. Les accords eux-même chevauchent parallèlement avec une indépendance inquiétante. Ce n'est plus l'art harmonique debussyste, délicat, fragile, mais quelque chose de durement forgé, laminé, rivé; on pourra s'en convaincre par l'échantillon que nous en donnons ici:





Ar. Schönberg. Suite pour orchestre.
Edition Peters.

Les *futuristes* ont beaucoup fait parler d'eux en Italie. Ils préconisent dans des manifestes retentissants, l'abandon total du matériel ancien et la recherche des combinaisons nouvelles. Pratella, et quelques autres sont les protagonistes de cette Ecole de laquelle nous n'avons malheureusement pu nous procurer des œuvres; nous nous bornons donc à les mentionner.

Les *bruïstes* vont plus loin et s'évertuent à donner au bruit une qualité artistique; à cet effet, ils se servent d'instruments spéciaux tels que le siffleur, le glouglouteur, le renâcleur, l'éclateur, le fracasseur, l'hululeur etc., avec lesquels ils exécutent des symphonies réalistes: la place publique, le meeting, la gare de chemin-de-fer, dont l'audition provoqua au moins autant de manifestations tumultueuses et contradictoires que celles occasionnées par la musique de Arn. Schönberg. La théorie des bruïstes s'appuie, sauf erreur, sur cette constatation, que l'art musical est complètement épuisé et que ses dernières productions, aux sonorités de plus en plus entassées, aux combinaisons de plus en plus inextricables, se rapprochent déjà singulièrement du bruit intégral.

Nous ignorons si les symphonies descriptives en question ont été publiées. Mais nous pouvons hardiment classer comme relevant du «bruïsme» la Variation II du *Don Quichotte*, de R. Strauss (le chevalier apercevant un troupeau de moutons guidé par son berger jouant du chalumeau).



Les paquets de sons donnés par les cuivres en sourdine (parfois en trémolo) sont une imitation réaliste du bèlement des moutons. (Aibl, éd. Munich.)

Récemment, un groupe de jeunes compositeurs s'est imposé à l'attention des parisiens. A l'instar des 6 Russes, ils sont une demi-douzaine, sous l'égide d'un ancien, assez méconnu jusqu'ici, Eric Satie (1). Leur porte-parole est le poète J. Cocteau, dont les «tracts» (le *Coq et l'Arlequin*, notamment) précisent les aspirations des nouveaux venus.

Quelles sont ces aspirations? Se dégager du germanisme, particulièrement de l'influence de Wagner, — et s'affranchir du slavisme.

Nous croyons qu'il s'agit avant tout de particularités d'écriture, de style. Il y a, en effet, un style propre à l'auteur de *Parsifal*, comme il y a un aspect mélodique et rythmique spécial, qui caractérise les Russes (nous en signalions plus haut l'origine).

Il est très admissible que des compositeurs français (ou d'origine française, comme D. Milhaud, né au Brésil; il est à la tête du groupe des 6) cherchent à affirmer leur nationalité: dans les arts, rien de plus légitime; c'est à leur riche folklore patrial que les russes Moussorgsky et Rimsky-Korsakow, les allemands Schumann et Wagner, le scandinave Grieg, les flamands P. Benoit et J. Blockx, doivent le plus clair de leur originalité.

(1) Ce compositeur ne figure même pas dans le dictionnaire Riemann, quoiqu'il dépasse la cinquantaine et qu'il soit à la tête d'un bagage musical déjà important. *Le Fils des Etoiles*, *Babylone* (J. Péladan) *Parade* (J. Cocteau) Socrate; une vingtaine de pièces pour piano aux titres singuliers: *morceaux en forme de poire; aperçus désagréables, confidences d'un gros bonhomme de bois, véritables préludes flasques*, etc. «On se demande pourquoi Satie affuble ses plus belles œuvres de titres drôles qui déroutent le public le moins hostile. Outre que ces titres protègent son œuvre des personnes en proie au *sublime* et autorisent à rire ceux qui n'en ressentent pas la valeur, ils s'expliquent par l'abus debussyste des titres précieux. Sans doute faut-il voir là une mauvaise humeur de bonne humeur, une malice contre les *Lunes descendant sur le temple qui fut*, les *Terrasses des audiences du Clair de lune* et les *Cathédrales englouties*.» J. Cocteau, op. c. p. 26. (Editions de la Sirène, Paris.) E. Satie est considéré comme le précurseur de Debussy. Bien avant celui-ci, il employait librement les 7[mes] et les 9[mes], sans se soucier des relations de 5[tes]. Dans ses pièces pour piano, E. Satie a renoncé aux barres de mesure.

« La musique russe est admirable parce qu'elle est la musique russe. La musique française russe ou la musique française allemande est forcément bâtarde, même si elle s'inspire d'un Moussorgsky, d'un Strawinsky, d'un Wagner, d'un Schœnberg. Je demande une musique française de France. » (J. Cocteau, op. c.)

Mais par art germanique, les « Six » entendent encore le franckisme et l'enseignement (pour eux trop dogmatique) de la Schola Cantorum. Les grandes constructions sonores renouvelées de Beethoven, les savants échafaudages contrapontiques, les terribles « périodes de développement » de la symphonie et la musique de chambre, préconisés et enseignés par C. Franck, seraient des spéculations d'essence germanique, incompatibles avec le génie français.

« ... Comme la plupart des ouvrages de ces jeunes étaient brefs, quelques amateurs les ont jugés petits, sans se rendre compte que les dimensions d'une œuvre dans le temps ou l'espace ne sauraient conditionner sa valeur expressive. Le temps, heureusement, n'est peut-être pas loin où disparaîtra ce préjugé de la longueur, voire de la lourdeur, qui fait partie de l'héritage wagnérien et franckiste, et où tout le monde reviendra à une conception moins ambitieuse et plus saine de la musique. On laissera alors aux grands génies d'essence romantique le privilège nécessaire des formes distendues et des sentiments rugissants, et l'on ne considérera plus avec dédain, comme trop souvent on le fait aujourd'hui, le compositeur qui se contente de noter des pages brèves et de couleur délicate sans chercher à diluer un joli sentiment ou à délayer une idée charmante en 50 minutes de superbe architecture et de morne ennui ? »

(Léon Vallas, compte-rendu d'un concert de musique nouvelle. — Revue Musicale II. 3. page 70.)

Il convient donc de rejeter toute rhétorique, de concentrer plutôt les idées, de tendre à plus de simplicité qu'on ne l'a fait jusqu'ici.

Toutefois « il ne faut pas prendre *simplicité*, pour le synonyme de *pauvreté*, ni pour un recul. La simplicité progresse au même titre que le raffinement et la simplicité de nos musiciens modernes n'est plus celle de nos clavecinistes. — La simplicité qui arrive en réaction d'un raffinement relève de ce raffinement; elle dégage, elle condense la richesse acquise ».

(J. Cocteau. Le Coq et l'Arlequin, p. 9.)

Ce à quoi V. d'Indy répond « qu'à l'heure actuelle on enfante dans l'envie et la haine de petites œuvres sans caractère, car on compose *contre* César Franck, apôtre de beauté et de bonté ». (Conférence sur la musique française donnée à Mons et relatée par A. Gresse dans le *Journal*.)

Si « chaque nouvelle œuvre d'E. Satie est un exemple de renoncement; si écœuré de superflu, des garnitures, du passe-passe moderne, E. Satie se prive volontairement pour *tailler en plein bois*, demeurer simple, net, lumineux », (c'est toujours J. Cocteau qui parle, op. c, page 38) les « Six », par contre, ne se privent pas de tenter des combinaisons

inédites, ou peu s'en faut: la polytonie, en superposition des tonalités soit en accords pleins, soit en dessins mélodiques, ce dont on n'avait eu jusqu'ici que de courts et timides essais. Les compositions de D. Milhaud (lequel arrive en première ligne parmi les « Six ») foisonnent de passages polytones; nous en citons quelques-uns qui donnent un aperçu du procédé.





Ce dernier passage (c) n'est pas polytone, mais en harmonies de 5tes superposées; c'est pourquoi nous le citons; voici des quartes polytones: Les Soirées de Pétrograde, chant et piano (1919) Durand, Edr. Paris.

Terminaison en 4tes polytones:



(comparer avec l'effet de cloches, page 29.)

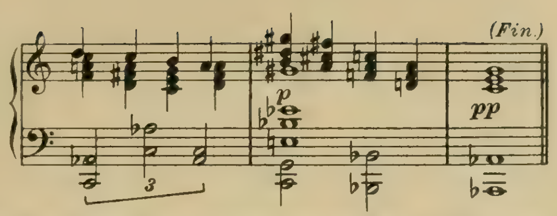
La conjugaison de l'accord de Mi ♭ avec celui d'UT revient assez fréquemment dans les polytonies. En fait, on la rencontre dans la musique post-classique, amenée de cette façon:



Les combinaisons suivantes ne s'expliquent qu'en admettant le chevauchement complètement indépendant de 3 à 4 tons différents: D. Milhaud. Les Soirées de Pétrograde etc. No. XI. La Limousine.



terminaison:



Si nous sommes bien renseignés, c'est à M. Villermin que l'on doit le premier traité (l'unique peut-être) qui parle de polytonie (1). Trois ou quatre mesures dans une *Vie de Héros* et *Electra* de R. Strauss et deux bizarres assemblages que l'on voit dans la 6e symphonie de G. Mahler, voilà tout ce que nous offre, dans le genre, l'art musical jusqu'en 1910.

Leuckart, Edit., Leipzig.

Une Vie de Héros, R. Strauss. *Leuckart, Editeur. Leipzig.*

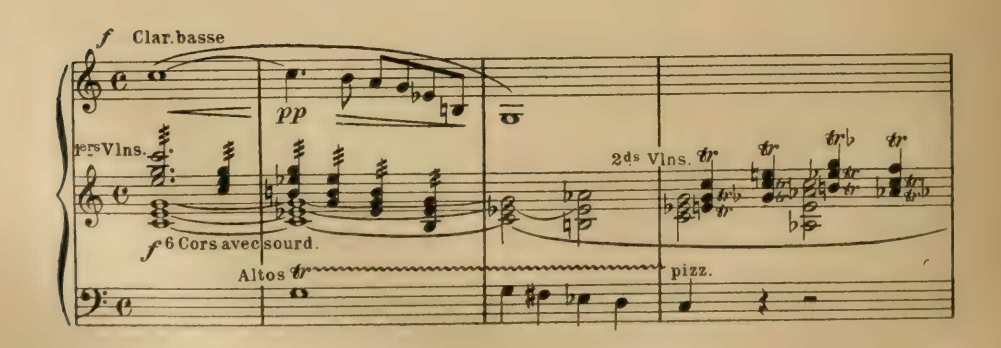
(1) Villermin, Traité d'harmonie ultra-moderne. Paris, chez l'auteur.

Le Héros s'est assoupi dans une félicité oublieuse. Au loin s'entendent des échos de la critique acerbe, incompréhensive, rapetissant, ridiculisant les aspirations de l'artiste …











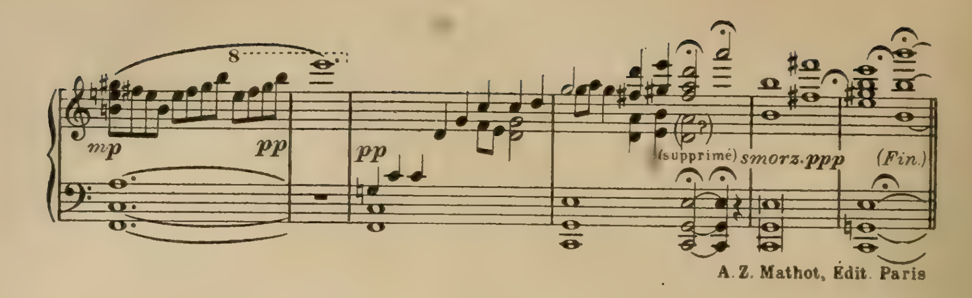
On rencontre encore dans l'ouragan de la *Symphonie alpestre* de R. Strauss (c. vers 1914) une série d'accords servant de soutien à des rafales de gammes diatoniques et chromatiques, traversées de rappels de thèmes.



On s'est bien rattrapé, depuis lors.

D'une récente Sonatine de Ch. Kœchlin (1921) nous extrayons une conclusion polytone de sonorité moins agressive que celle des passages cités plus haut (de Milhaud) ce qui tient sans doute à l'éloignement excessif des deux mains:





3e. Sonatine pour piano. Ch. Kœchlin, op. 59 no. 3. Mathot. éd. Paris.

C'est une marche convergente en demi-tons, irrégulière à la 4e mesure. A remarquer qu'à l'exemple d'E. Satie, Ch. Kœchlin n'utilise la barre de mesure que pour séparer les phrases. Le même auteur clôture sa 5e sonatine (op. 59, no 5) par une marche divergente en octaves et quintes:



Nous voilà loin de l'écriture précautionneuse des classiques et des post-classiques! Fini, l'étonnement provoqué par ce passage de *Parsifal:* (qui paraît en tout cas une inadvertance,)



Remisées chez les vieilles lunes, les interdictions et restrictions qui autrefois rendaient le jeu de la composition si compliqué (ils étaient bien clairsemés ceux qui parvenaient à s'assimiler tout l'arsenal rébarbatif de la vieille scolastique musicale!)

Addio la discipline du contrepoint!

Finita, la recherche des architectures savantes, des contrastes dosés de tonalités(1), des groupements, déroulements et combinaisons thématiques ...

Les différentes parties d'une composition seront liées entre elles par des affinités intangibles mais réelles, que seul l'homme de goût délicat trouvera et appréciera. D'ailleurs tout l'art nouveau sera basé sur ce criterium: la mesure, le goût ... l'*instinct* ...

A vrai dire, la théorie précède en ce moment la pratique.

« Ce livre, dit J. Cocteau en tête de son tract le *Coq* et *l'Arlequin*, — ce livre ne parle d'aucune école existante, mais d'une école que rien ne fait pressentir, sinon les prémices de quelques jeunes, l'effort des peintres et la fatigue de nos oreilles. »

Il convient donc d'attendre le résultat de ces explorations « dans des univers inconnus visités sur des pieds inconnus ... »

Paul Gilson 1921.

---

(1) «... L'art, dans un morceau est de rendre constamment les *tons* et *modes secondaires*, parents du son [ton] principal de ce morceau. Il ne suffit pas que le *motif* se suive bien quant au dessein rhythmique; il faut en outre que le lien secret de la série harmonique unisse tout le corps d'un *air* ou d'un *chant*, non pas par un simple voisinage d'idées harmoniques, mais par une *filiation* de ces idées qui naissent l'une de l'autre, et où tous les *tons* et les *modes secondaires* soient véritablement gouvernés par le *ton principal* du morceau, par ce *ton*, enfin, qui doit être la pièce essentielle de la machine et autour de laquelle tout le reste doit tourner en en tirant sa force harmonique et mélodique; un seul *ton étranger* qui n'a plus de rapport avec le *ton* premier et dernier du morceau, casse tous les ressorts musicaux et détruit l'effet qui, au contraire, serait très grand en obéissant aux lois naturelles d'une véritable *série harmonique* qu'on ne peut jamais offenser sans détruire une partie des sensations d'admiration qu'on aurait portée dans l'âme des auditeurs. » ... « La variété n'est pas dans le désordre des idées et des modulations, quoiqu'il n'y ait rien de si varié que le désordre; mais c'est dans l'*unité* même où chaque chose différente se rattache qu'il faut trouver cette variété qui plaît à tous et reste toujours dans la nature. » [« Il ne faut pas] entasser l'une sur l'autre des modulations étonnées de se trouver ensemble [mais au contraire avoir] des rhythmes correspondants et rentrant bien les uns dans les autres [bref, chercher] l'unité en tout et [éviter] les phrases hétérogènes ou ennemies les unes des autres. ... Les loix de la nature musicale ne veulent point que, dans un même morceau à motif suivi, on force (sous prétexte d'une science fausse qui n'est que de l'ignorance) on force, disons-nous, les loups de se trouver avec les agneaux; ce qui, comme on le voit quelquefois, ne produit qu'un être musical extraordinaire à tête de femme, corps de cheval et queue de poisson, pour l'amusement des niais et des badauds qui s'écrient: « C'est superbe parce que je n'y sens et n'y comprens rien. »

Extraits de lettres de Le Sueur, écrites en 1824 et publiées par M. Prodhomme dans les annales du XXIIIe congrès de la Féd. Archéologique de Belgique (Tome III Gand, Siffer, 1914).

Rappelons que D. Lesueur, Surintendant de la musique du Roi, fut le professeur d'A. Thomas, de Ch. Gounod et de H. Berlioz.

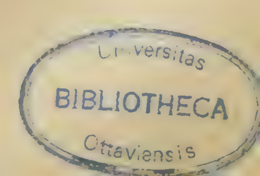
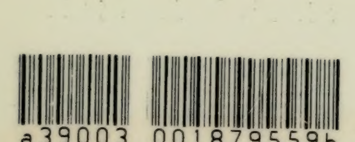


TABLE.

INDEX ALPHABETIQUE
des Auteurs cités au cours de cette Etude:

a) Compositeurs:

b) Théoriciens et Critiques:


a39003 001879559b